This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

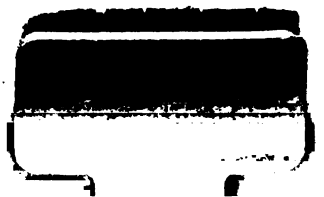
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`



1906
9128

L'Influence Française en Angleterre

AU XVIIe SIÈCLE

LE THÉATRE ET LA CRITIQUE

Étude sur les relations littéraires de la France et de l'Angleterre surtout dans la seconde moitié du XVIIe siècle.

THÈSE

Présentée à la Faculté des Lettres de Paris

PAR

L. CHARLANNE
PROFESSEUR AU LYCÉE DE POITIERS

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET Cie
15, rue de Cluny, 15

1906

L'Influence Française en Angleterre

AU XVIIe SIÈCLE

LE THÉATRE ET LA CRITIQUE

Étude sur les relations littéraires de la France et de l'Angleterre surtout dans la seconde moitié du XVIIe siècle.

THÈSE

Présentée à la Faculté des Lettres de Paris

PAR

L. CHARLANNE
PROFESSEUR AU LYCÉE DE POITIERS

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET Cie
15, rue de Cluny, 15

1906

L'Influence Française en Angleterre

AU XVIIe SIÈCLE

LE THÉATRE ET LA CRITIQUE

Comme, jusque-là, ils avaient donné leurs représentations dans les cours des différents hôtels, il fallut construire de grands théâtres en dehors des « franchises » de la Cité. Le premier fut le *Theatre*, puis le *Curtain* et, cette même année, en 1576, le théâtre de *Blackfriars*. Le clergé, tout de suite, se montra fort hostile à la nouvelle entreprise et, dans ses sermons, ne se priva pas d'attaques moins sincères qu'intéressées. « Une sale pièce, s'écriait un prédicateur, avec l'aide d'un coup de trompette n'attirera-t-elle pas ici mille auditeurs, plutôt qu'une sonnerie de cloche pendant une heure n'en attirera un cent au sermon? » Un autre appelait le théâtre « le nid du diable et l'égout de tout péché ». L'esprit puritain soufflait déjà avec une rare violence, quand, en 1579, un jeune homme d'Oxford, Stephen Gosson, acteur lui-même, poète et dramaturge, mit tout son talent et toute son érudition à écrire l'*Ecole des Abus*, attaque vigoureuse « contre les poètes, les musiciens, les acteurs, les bouffons et autres mêmes chenilles de la République[1] ». Quatorze ans plus tard, le Dr. Reynolds, dans son livre : *l'Abolition des pièces de théâtre*, prouvait, à grand renfort de citations tirées de l'antiquité, des Pères de l'Église, que le théâtre corrompt les mœurs et qu'une pièce est une infamie[2].

Un gros livre parut en 1633. Il avait pour titre *Histrio-Mastix*, titre fort significatif, et portait la signature de William Prynne. C'était une nouvelle attaque contre le théâtre, pièces et acteurs. L'écrivain y prouvait, en s'appuyant sur l'autorité des conciles et des Pères de l'Église, que « les pièces de théâtre sont des spectacles coupables, païens, obscènes, impies, causes de corruption des plus pernicieuses, condamnés de tout temps, pour le mal intolérable qu'ils font aux églises, aux républiques, aux mœurs, à l'esprit, à l'âme des hommes, et que la profession d'auteur et d'acteur, en même temps que le fait d'écrire, de jouer, ou de voir jouer des pièces de théâtre, sont illicites, infâmes et malséants pour les chrétiens ». Prynne allait plus loin : ses invectives portaient sur la danse, le jeu et l'habitude de

1. Stephen Gosson, *The Schoole of Abuse...* (Arber's reprints), Introduction, pp. 7-15.

Pour se rendre compte de la portée exacte de ces attaques, voir pp. 32, 35, 36, 40, 41, 58, 60, 61, 71, 73.

2. Disraeli, *Curiosities of Literature : The History of the Theatre during its suppression*, p. 281 (éd. Routledge).

boire à la santé des gens, et sa conclusion était la suppression du théâtre[1]. Le livre fit scandale à la cour de Charles Ier : le roi, la reine s'en émurent, car celle-ci, Henriette de France, assistait souvent à des représentations théâtrales, parfois jouait même un rôle dans certains masques ou pastorales et figurait dans les ballets en son honneur[2], dansant, d'ailleurs, à merveille. On y vit des attaques personnelles, et l'auteur fut cité devant la Chambre Étoilée. Il fut condamné au pilori, à l'amputation des deux oreilles, à une forte amende et à la prison perpétuelle[3]. La répression fut brutale et exécutée, malgré l'intervention généreuse de la reine en faveur de Prynne.

Cependant masques, ballets et pastorales n'en continuèrent pas moins d'aller leur train; mais l'idée du rigide censeur faisait son chemin, et les critiques acerbes de Gosson n'étaient pas oubliées. Quand on vit l'Angleterre « menacée d'un nuage de sang par la guerre civile », on chercha « par tous les moyens possibles à apaiser et à détourner le courroux de Dieu », on jeûna, on pria. Et comme « les divertissements publics ne s'accordaient guère avec les malheurs publics, ni la représentation de pièces de théâtre avec ces temps d'humiliation », — les spectacles « exprimant trop fréquemment une gaieté et une légèreté lascives » —, une ordonnance des Lords et des Communes, datée du 2 septembre 1642, interdit désormais toute représentation de pièces de théâtre[4]. Les six ou sept théâtres de Londres, le *Blackfriars*, le *Globe*, le *Cockpit*, le *Salisbury Court*, le *Fortune*, le *Red Bull* et peut-être le *Whitefriars*, s'il ne doit pas être confondu avec celui de *Salisbury Court*, furent fermés aux représentations dramatiques, tandis que les cinq troupes d'acteurs durent se disperser[5].

Que devinrent ainsi auteurs et acteurs, mis subitement en inter-

1. Genest, *Some Account of the English Stage*, vol. I, pp. 9-10.
Ward, *A History of English Dramatic Literature*, vol. II, p. 413 (citation de l'Argument de la première partie de l'ouvrage de Prynne), éd. 1875.
2. Strickland, *Lives of the Queens*... (Henrietta Maria), vol. VIII, p. 69.
3. Genest, *Some Account*, vol. I, p. 10.
4. John Downes, *Roscius Anglicanus*. En appendice, fin du volume.
5. Downes, *Roscius Anglicanus*, p. 1.
Genest, *Some Account*, vol. I, p. 20.

dit, nombre d'entre eux étant, par là même, du jour au lendemain, privés de leurs moyens d'existence ?

Quelques poètes et éditeurs, voyant la scène désormais muette, commencèrent à recueillir et à publier certaines pièces déjà jouées et aimées du public, tandis que d'autres se mettaient à l'œuvre et écrivaient pour une scène imaginaire, celle qui devait se rouvrir dans un laps de temps plus ou moins éloigné. C'est ainsi que la première édition d'ensemble des œuvres de Beaumont et Fletcher date de 1647. Shirley, qui s'y était fort intéressé, publia lui-même deux de ses pièces, *le Triomphe de la Beauté* en 1646 et *le Secret de la Cour* en 1653. D'Avenant fit imprimer *les Amants malheureux* en 1643 et *l'Amour et l'Honneur* en 1649. Francis Quarles étant mort en 1644, sa comédie de *la Veuve Vierge* parut en 1649. *La Dame obstinée*, de Sir Aston Cokain, est de 1657, son *Trappolin supposé Prince* fut imprimé en 1658, et *la Malheureuse et Belle Hélène*, tragédie de Gilbert Swinhoe est de 1658. Enfin William Chamberlayne écrivait sa pièce *la Victoire de l'Amour* et la publiait en 1658, uniquement pour les lecteurs, pendant que « la scène en deuil était muette ». Pour que son œuvre vît le jour, il attendait avec espoir des temps meilleurs [1].

Sans doute les auteurs pouvaient, par suite de ce silence à eux imposé, ressentir quelque impatience et déplorer cette attente pénible ; mais les acteurs, presque tous sans ressources, étaient bien autrement à plaindre. La plupart d'entre eux, ceux tout au moins qui avaient la jeunesse et la vigueur nécessaires, s'enrôlèrent dans l'armée du roi. Un Robinson fut tué par le fanatique Harrison, qui, refusant de lui faire quartier, lui tira un coup de feu dans la tête après qu'il eut déposé les armes, en disant : « Maudit soit celui qui fait l'œuvre du Seigneur avec négligence ! » Presque tous reçurent des grades. Mohun fut capitaine et, à la fin de la guerre civile, servit en Flandre, où il reçut la paye de major. Hart fut lieutenant de cavalerie dans le régiment du prince Rupert ; Burt fut porte-étendard dans la même troupe, et Shatterel quartier-maître ; Allen, du *Cockpit*, fut major et quartier-maître général à Oxford. Swanston fut, dit-on, le seul acteur

1. Ward, *A History of E. Dramatic Literature*, vol. II, pp. 317, 332, 449-51. Baker, *Biographia Dramatica*, mot *Swinhoe*.

de quelque notoriété qui se rangea du côté parlementaire : il était presbytérien, et entreprit le métier de bijoutier[1].

A ce propos, on a comparé la conduite des acteurs anglais de cette époque avec celle des acteurs de la France révolutionnaire, et l'on a dit : « Un misérable acteur seulement déserta la cause de son souverain, tandis que, de la vaste multitude de ceux qui avaient été nourris par la noblesse et la famille royale de France, il n'y eut pas un seul individu qui ait adhéré à leur cause : tous follement se précipitèrent au pillage et à l'assassinat de leurs bienfaiteurs. » Donc, d'un côté, le loyalisme; de l'autre, la trahison. — « Le contraste est frappant, reprend Disraeli, mais le résultat doit être attribué à un principe différent, car les deux cas ne sont pas parallèles, comme ils le paraissent Les acteurs français n'étaient pas dans la même situation que les nôtres. Ici les fanatiques fermèrent le théâtre et chassèrent l'art et les artistes ; là, les fanatiques, avec enthousiasme, convertirent le théâtre en un instrument de révolution, et les acteurs français trouvèrent par conséquent un meilleur patronage national. Il était naturel que les acteurs ne désertassent pas une profession florissante. C'est à eux-mêmes, comme Français, mais non comme acteurs, qu'incombent assurément « le pillage et l'assassinat ». La suppression du théâtre, chez nous, était le résultat d'une querelle ancienne entre le parti puritain et le *corps dramatique* tout entier[2]. »

Parmi les acteurs, ceux qui étaient trop vieux, comme Lowin, Taylor et Pollard, ne restèrent pas moins fidèles à la cause du roi et s'excusèrent de ne pouvoir prendre du service dans l'armée de Charles Ier : leur âge ne le leur permettait pas. Lowin, qui avait été un Hamlet admirable au beau temps du romantisme shakespearien, et qui avait créé le rôle de Henri VIII dans la pièce du poète de Stratford-sur-Avon, devint finalement un misérable aubergiste, aux Trois Pigeons, à Brentford, où il mourut très âgé et très pauvre[3]. Taylor, qui fit, dit-on, le portrait de Shakespeare, mourut à Richmond et y fut enterré. Pollard vécut dans le célibat et, comme il

1. Genest, *Some Account*, p. 22, d'après Wright, *Historia Histrionica*.

2. Disraeli, *Curiosities of Literature*, *The History of the Theatre during its suppression*, p. 280.

3. Suivant Malone, Lowin serait mort et aurait été enterré, non à Brentford, mais à Londres, à l'âge de quatre-vingt-trois ans.

avait acquis une certaine aisance, il se retira chez des parents qu'il avait à la campagne ; Perkins et Sumner, du *Cockpit*, s'établirent ensemble à Clerkenwell et y furent enterrés [1]. C'est ainsi que ces acteurs éminents, qui avaient paru sur les planches peut-être aux côtés de Shakespeare lui-même, furent réduits à tenir des buvettes ou des auberges de village, n'ayant plus rien de l'acteur, mais excellant toujours à raconter une anecdote en versant l'ale à leurs clients [2]. Quelques-uns passèrent probablement à l'étranger, car, en ces temps troublés où l'art dramatique était virtuellement mort, on trouve un comédien anglais à Vienne en 1654 [3]. Certains autres, pour satisfaire aux exigences de la vie, demandèrent quelques ressources à la réimpression d'anciennes pièces de théâtre déjà populaires ou à la publication de pièces manuscrites qui étaient restées la propriété de leurs troupes dissoutes. En une seule année, dit-on, cinquante pièces nouvelles furent publiées, perdues maintenant, mais dont les titres ont été conservés [4]. C'est ainsi que fut imprimée en 1652 la *Chasse à l'Oie sauvage* de Beaumont et Fletcher, dont la vente fit tomber quelque menue monnaie dans l'escarcelle des acteurs en détresse : leur sort, en effet, était pitoyable.

Au début, aussitôt que les théâtres furent fermés, plus fâchés que clairvoyants, ne mesurant pas d'un coup d'œil bien juste les conséquences désastreuses que cette suppression allait entraîner pour eux, ils se prirent à railler assez vivement le Parlement, qui ne put que se sentir atteint par leur verve caustique. Dans une première pétition, datée de 1642, l'année même de la fermeture, ils demandaient, sur un ton fort gouailleur, à rouvrir les théâtres, à réapparaître sur la scène, « cette boutique de vérité et de fantaisie où nous nous engageons à ne rien jouer que vous désapprouviez. Nous n'aurons pas l'audace, disaient-ils au Parlement, de nous moquer de vos votes étranges... Catilina, le conspirateur, sera sûrement oublié, ainsi que le sanguinaire Séjan et quiconque a pu comploter contre la sûreté de l'État. Nous ne penserons plus à la guerre entre le Parlement et Henri VI le

1. Genest, *Some Account*, p. 24, d'après Wright, *Historia Histrionica*.
2. Masson, *The life of John Milton*, vol. VI, p. 347.
3. Ward, *A History of E. Dram. Lit...*, vol. II, p. 444.
4. Disraeli, *Curiosities of Lit...* (*The Hist. of the Theatre...*), p 284.

Juste, nous n'en parlerons pas, car le pouvoir du Parlement non seulement l'a placé, mais oublié à la Tour. Nous ne comparerons pas davantage, avec le moindre soupçon, votre Concile avec l'Inquisition d'Espagne. Tout ceci, et telles autres maximes qui pourraient entraver l'envolée de vos projets, ou vous montrer tels que vous êtes, nous les omettrons de peur que nos créations ne les ébranlent... Nous faisons rire à la vue d'étranges spectacles, mais en riant de nous, on rit aussi de vous..... vos tragédies s'expriment de façon plus réelle, vous assassinez les gens pour de bon ; nous, c'est seulement pour rire : en cela nous vous sommes inférieurs. » Et, pour terminer leur supplique, moins modeste qu'opiniâtrément agressive, ils concluaient : « Aussi humblement que nous avons commencé, nous vous prions, chers maîtres, de nous donner vite la permission de jouer, avant l'arrivée du roi, car nous serions contents de dire que vous avez fait quelque bien pendant que vous avez siégé : votre pièce est presque finie, aussi bien que les nôtres, — puisse-t-elle n'avoir jamais commencé ! — mais nous verrons avant la fin du dernier acte *entrer le Roi et sortir le Parlement* [1]. » Les auteurs de la pétition, si gaiement et, en même temps, si amèrement malicieux, n'entrevoyaient même pas la suite possible des événements. L'année suivante, dans la *Remontrance des Acteurs*, ceux-ci, moins agressifs, parce qu'ils avaient peut-être maintenant une vision plus nette des réalités du lendemain, se plaignaient simplement de voir prohiber les pièces de théâtre, alors que les combats d'ours et les marionnettes étaient toujours autorisés [2].

Mais comme le ton est changé quelque sept ou huit ans plus tard, vers 1650 ! Comme on sent que les difficultés de la vie, la misère même, ont éteint la verve gouailleuse des malheureux acteurs ! et comme, sous les morsures de la faim, ils deviennent suppliants ! « A la Suprême Autorité du Parlement de la République d'Angleterre, l'humble pétition de quelques pauvres malheureux, autrefois acteurs du *Blackfriars* et du *Cockpit*, expose que vos bien pauvres pétitionnaires souffrent depuis longtemps d'un dénuement extrême par suite de l'interdiction de leur profession d'acteurs, pour laquelle

1. Disraeli, *Curiosities of Lit...*, p. 283.
2. Hazlitt, *The E. Drama and Stage* p. 259.

ils ont été élevés depuis leur enfance, ce qui les rend incapables de tout autre moyen de gagner leur vie ; qu'ils sont maintenant tombés dans une pauvreté si lamentable qu'ils ne savent comment se procurer de la nourriture pour eux-mêmes, leur femme et leurs enfants, le payement de dettes importantes étant, en plus, exigé d'eux, alors qu'ils ne sont pas en situation de satisfaire leurs créanciers, et qu'actuellement, sans votre bienveillante permission, ils devront tous périr inévitablement. Aussi qu'il veuille bien plaire à l'honorable Parlement de prendre en pitié leur triste et misérable condition, et de leur accorder la liberté de donner, rien que quelque temps et pour s'assurer qu'elles sont inoffensives, seulement quelques représentations morales et innocentes, qui en aucune façon ne déplairont à la République et ne nuiront aux bonnes mœurs. Ils se soumettent humblement à toute autorité connue par son jugement et sa fidélité à l'État, qui sera désignée pour les surveiller, eux et leurs actions ; ils consentent à acquitter sur leurs pauvres efforts ce que l'on jugera bon et ce qu'on leur demandera de payer chaque semaine ou autrement, pour le service d'Irlande ou au gré de l'État. Toujours fidèles à leurs devoirs, ils prieront..., etc. [1]. » On sent qur la misère a passé par là, et qu'elle s'est installée, hâve et grelottante, au foyer de ces malheureux.

Aussi, poussés par la faim, n'hésitent-ils pas à s'exposer aux plus sévères répressions en exerçant parfois, en cachette, leur métier d'acteurs, en dépit de toutes les ordonnances du Parlement. Une première représentation, celle de *Un Roi et Pas de Roi* de Beaumont et Fletcher, eut lieu et fut interrompue par les autorités, sous l'inspiration des « Tartuffes de la scène », comme les appelle Disraeli. D'autres spectacles durent aussi, de temps en temps, être organisés, car, le 22 octobre 1647, une nouvelle ordonnance renforça les termes de la première, exécutée peut-être avec une énergie insuffisante, ou tombée un peu en désuétude : elle donnait aux magistrats le droit de justice sommaire sur tous acteurs convaincus, par déposition de deux témoins, d'avoir joué dans un quelconque des théâtres de Londres [2].

1. *Notes and Queries*, 16 juin 1894 8e série, vol. V, p. 464. — Contribution de M. C.-H Firth. d'Oxford.

Les *Notes and Queries* sont en Angleterre notre *Intermédiaire des Chercheurs*.

2. Collier, *Annals of the Stage*, vol. II, p. 111 ; Hazlitt, *The E. Drama and Stage*, p. 64 ; cités par Ward, *A Hist. of E. Dram. Lit.*, vol. II, p. 445.

Malgré ces menaces et ces ordres nouveaux, une représentation de *le Frère sanglant* de Fletcher fut organisée au *Cockpit* aussi secrètement que possible pendant l'hiver de 1648. Après quelques jours de représentation, trois ou quatre jours seulement, Lowin, Taylor, Pollard, Burt et probablement Hart, tenant les principaux rôles, une troupe de soldats parlementaires les surprit au milieu du spectacle et les emmena en prison, sans même leur laisser le temps de quitter leurs costumes de théâtre : on les y retint un certain temps, on confisqua leurs costumes, puis on les remit en liberté, les laissant à l'abandon[1]. Cette pratique de confisquer aux acteurs leurs costumes d'apparat devint assez fréquente, si bien que les malheureux durent les remplacer par des vêtements de toile peinte[2]. Enfin le 11 février (? 9 février) 1648, un acte fut voté par le Parlement portant « que tous les acteurs sont des coquins punissables en vertu des lois de la reine Elisabeth et du roi Jacques, que toutes scènes et galeries, tous sièges et loges seront démolis par ordre de deux juges de paix ; que tous acteurs de pièces coupables à l'avenir seront fouettés en public et auront à fournir des garanties qu'ils ne commettront plus désormais le même délit, que tous spectateurs d'une représentation auront à payer cinq shillings pour chaque contravention[3] ». Cette fois, la mesure prise réussit, au moins pour cinq ou six ans : « On avait passé la charrue sur la terre du drame », suivant l'expression de Disraeli.

Le sillon, cependant, ne resta pas longtemps vide : telle était « l'incorrigible vitalité du drame » soutenue par la misère des acteurs autant peut-être que par le goût invétéré du public pour le spectacle, que de nouvelles représentations et aussi de nouvelles répressions eurent lieu. Parmi les journaux du temps, le *Perfect Account* cite une représentation interrompue par des soldats qui, par exception, « se conduisirent avec beaucoup de civilité envers les spectateurs » ; le *Mercurius Fumigosus* rapporte une histoire de comédiens réunis pour répéter une pièce ; le *Weekly Intelligencer* raconte comment certaines

1. Genest, *Some Account*, vol. I, p. 23.
2 Disraeli, *Curiosities of Lit. Hist. of The theatre during its suppression*), p. 282.
3 Neale, *The History of the Puritans...*, cité par M. Beljame, *Le Public et les Hommes de Lettres en Angleterre au XVIIIe siècle*, p. 29 (notes).
Consulter également Collier, Hazlitt et Ward, ouvrages cités.

représentations furent brusquement interrompues, les acteurs arrêtés sur la scène, les costumes saisis et les spectateurs forcés d'acquitter sur-le-champ l'amende de cinq shillings. Quelques-uns d'entre eux n'ayant pas d'argent durent abandonner leurs manteaux, et beaucoup de femmes furent obligées de laisser en gages leurs capuchons, leurs tabliers et leurs fichus, qu'on se disposa à vendre lors de la prochaine foire : elles alléguèrent leur pauvreté, firent entendre leurs plaintes, et, après une sévère réprimande pour leur faute, on leur rendit leurs vêtements ; le *Public Intelligencer* dénonce un groupe de débauchés qui ont eu l'audace de braver la loi, qui ont été saisis et fouettés, et dont il imprime les noms[1]. Si les représentations publiques de pièces de théâtre étaient formellement interdites, parce que les « réjouissances publiques s'accordaient mal avec les malheurs publics », les acteurs, sous le Protectorat de Cromwell surtout, parvinrent à donner quelques représentations privées, à trois ou quatre milles au moins en dehors de la ville, tantôt à un endroit, tantôt à un autre, parfois dans les demeures des nobles, à Holland House, par exemple, où la noblesse et les familles de distinction se réunissaient, mais en petit nombre, et, après le spectacle, faisaient la quête pour les malheureux acteurs. Il arrivait même parfois, à Noël, que l'officier commandant à Whitehall se laissait corrompre par quelque présent adroitement distribué, et, avec sa complicité, on jouait au *Red Bull*, pendant quelques jours au moins, si les soldats ne s'avisaient pas d'intervenir au dernier moment pour empêcher ou pour interrompre la représentation[2].

A côté de ces représentations toujours un peu risquées, le drame, « cet ennemi si semblable à Protée », fut de nature assez souple pour revêtir différentes formes, vivre quand même, et ne pas perdre tout contact avec le public d'autrefois. Bien plus, il sut charmer jusqu'à ses adversaires les plus décidés, les puritains eux-mêmes, en se pré-

1. *The Perfect Account*, 27 déc., 3 janv. 1654-55.
Mercurius Fumigosus, 13-20 déc. 1654, 7-14 fév. 1655.
Weekly Intelligencer, 11-18 sept. 1655.
Public Intelligencer, 14-21 janv. 1655-56.
Voir *Notes and Queries*, 7e série, vol. VII, p. 122. Contribution de M. C. H. Firth, d'Oxford.

2. Genest, *Some Account*, vol. I, p. 23.

sentant à eux sous le costume qui pouvait le mieux les séduire. Le théâtre de marionnettes resta florissant même sous la République : les sujets choisis rappelaient les anciens Mystères : c'étaient des histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament qui se déroulaient sur cette scène minuscule. Laissant de côté, par une habile tactique, les fables historiques ou mythologiques qui s'étaient ajoutées aux thèmes d'ordre essentiellement religieux, vers la fin du règne d'Elisabeth, les marionnettes se bornèrent vraisemblablement à représenter des sujets tirés de l'Ecriture sainte, et durent à cette sage précaution, d'abord leur existence, ensuite leur succès. En ce qui concerne *Ninive, avec Jonas et la Baleine*, les puritains, au dire de Cowley, faisaient très volontiers taire leur horreur pour la « représentation profane des pièces de théâtre » et fréquemment venaient assister à ce « spectacle sacré[1] ».

Les représentations du théâtre de marionnettes ne furent pas les seules manifestations de la vitalité du drame à cette époque d'oppression. Les Drôleries ou Farces eurent leur succès sans crainte presque d'aucune intervention de l'autorité : c'étaient, soigneusement déguisées, les parties comiques de ces pièces en cinq actes dont la représentation était interdite ; on les ornait, pour moins éveiller les susceptibilités de censeurs que l'on savait sévères, de danses sur la corde ; on les semait de dialogues drôlatiques. Ces Farces contenaient les meilleurs passages comiques des pièces de Shakespeare, de Marston, de Shirley et autres dramaturges sur lesquels pesait l'interdit : aussi elles attiraient, non seulement dans les baraques de foires de campagne, mais même au grand théâtre du *Red Bull*, un public tellement nombreux que beaucoup devaient s'en retourner faute de place, regrettant de ne point revoir, un peu transformé sans doute, car les circonstances l'exigeaient, un peu moins volumineux, le joyeux Falstaff des anciens jours[2]. Un vieil acteur, Robert Cox, se

1. D'Avenant, *The Dramatic Works* (Dramatists of the Restoration), vol. I. Prefatory Memoir, lxiii.

2. Ces Farces ont été recueillies d'abord par Marsh, en 1662, puis par Kirkman, en 1672, sous le titre de *The Wits*.

Voir Disraeli, *Curiosities of Lit.* (*The Hist. of the Theat. during its suppression*), p. 282.

Langbaine, *The lives of the E. Poets*, p. 89.

distingua, non pas seulement par son habileté à fondre en des pièces nouvelles les parties comiques du répertoire romantique, mais par ses créations originales qui obtinrent un très grand succès et firent de lui, adaptateur ou auteur et acteur de ses propres pièces, « l'incomparable Rob. Cox », comme l'appelle Kirkman, un de ses éditeurs. Les types créés par lui, *Jean le Matelot récureur* (John Swabber) et *Simplice le Forgeron* (Simpleton the Smith), attiraient l'admiration, surtout de la partie féminine de l'auditoire, qui se réjouissait de voir apparaître sur la scène Cox avec sa large tartine de pain et de beurre. On raconte qu'il jouait le rôle du forgeron avec tant de naturel qu'un jour de foire dans une ville de province, alors qu'on représentait la farce de Simplice, un maître forgeron qui assistait au spectacle s'approcha de l'acteur et lui dit : « Quoique ton père dise du mal de toi, cependant quand la foire sera finie, si tu veux venir travailler avec moi, je te donnerai vingt-quatre sous par semaine de plus que ce que je donne à mes autres compagnons [1] » ; l'illusion avait été complète ; le maître forgeron s'était cru en face, non d'un acteur de talent, mais d'un véritable et excellent ouvrier. L'habileté de Cox était si grande qu'il était accueilli avec plaisir et applaudi, non seulement dans les campagnes, les jours de foire, mais aussi à Londres, voire dans les Universités où l'on allait jusqu'à écrire un prologue pour telle de ses œuvres [2]. Succès comme farces, soit ; mais farces encore, quelque joyeuses et pleines d'action qu'elles aient été, et rien que farces, forme inférieure de l'art dramatique. Tragédies et comédies interdites, théâtre de marionnettes et farces, voilà le large fossé, sinon l'abîme, où était tombé le grand art des shakespeariens. C'était, non le mutisme absolu, mais la déchéance incontestable. « Les Muses étaient bien ensevelies sous les ruines de la monarchie [3] », suivant l'expression de Dryden.

1. Baker, *Biog. Dramatica*, mot *Cox*, vol. I, p. 154.

2. Les œuvres de Cox sont au nombre de onze. Elles sont énumérées dans Baker, *Biog. Dram.*, au mot *Cox*, vol. I, p. 154.

3. Dryden, *The Works of J. Dryden* (*An Essay of Dramatic Poesy*), vol XV, p. 354.

II

Les circonstances étaient graves. Un poète, royaliste plus que suspect par son passé tout de dévouement à la monarchie, par son séjour en France auprès de la reine fugitive, sa conversion à la religion catholique, les diverses missions confidentielles dont Henriette de France l'avait chargé, et son emprisonnement à la Tour, D'Avenant, allait tenter l'entreprise la plus hardie et la plus dangereuse, en ses conséquences pour l'art dramatique, qui se puisse imaginer. Il ne s'agissait de rien moins que de rouvrir les portes du théâtre si longtemps closes. Il fallait, pour la mener à bien, une intelligence très déliée, des précautions minutieuses et un tact merveilleux. Il y avait peu de temps que des acteurs venaient d'être saisis et fouettés : la moindre imprudence pouvait tout compromettre et tout perdre.

Cromwell était dans sa troisième année de Protectorat. Professait-il pour l'art, pour le théâtre enfin, cette haine farouche de ceux qui s'appelaient les « saints », mutilaient brutalement les œuvres jaillies du ciseau ionien, interdisaient tous les amusements publics, depuis les luttes d'athlètes jusqu'aux représentations théâtrales[1] ? Non; Cromwell n'avait rien du zèle trop austère du puritanisme primitif, de ce sectarisme violent, de ce fanatisme étriqué. Il avait pour les lettres un goût bien marqué. « Quoique sans culture d'esprit, il n'était pas insensible au mérite littéraire. Usher, tout évêque qu'il fût, reçut une pension de lui. Marvel et Milton étaient à son service. Waller, qui était de ses parents, eut part à ses caresses. Ce poète disait souvent que le Protecteur n'était pas aussi peu lettré qu'on le supposait. Il faisait une pension annuelle de cent livres sterling au professeur de théologie d'Oxford, et l'historien du puritanisme, Neale, considère cette libéralité comme une preuve de son goût pour la littérature[2]. » Sans être un protecteur bien dévoué des chanteurs et des instrumentistes, qu'il laissa sans encouragement pendant le Protectorat et qui furent même obligés de se cacher auprès de personnages leur accor-

1. Macaulay, *History of England*, vol. I, chap. II, p. 161 (édit. Longman).
2. Hume, *Hist. de la Maison de Stuart*, vol. II, p. 357.

dant un asile plus ou moins sûr, Cromwell, on le sait, avait quelque goût pour la musique instrumentale : il avait sauvé les orgues d'Oxford d'une destruction assurée, et prenait plaisir, soit à en écouter les accords dans son palais, soit à en jouer lui-même. Peut-être même avait-il, dans sa jeunesse, paru sur la scène et joué, à Cambridge, un rôle qui n'aurait pas été sans influence sur sa destinée, en lui inspirant certains sentiments d'ambition exprimés en un monologue hardi [1].

Tout cela, D'Avenant l'avait observé ou s'en souvenait, et, grâce à cette étude qu'il avait probablement faite du caractère de Cromwell, il pouvait se risquer à entamer la lutte : la réussite n'était pas impossible. Qui sait s'il n'allait pas, à force de souplesse, parvenir à lui prouver que « c'est la sagesse d'un gouvernement d'autoriser les pièces de théâtre, comme c'est la prudence pour un charretier de mettre des grelots à ses chevaux pour que ceux-ci portent gaiement leur fardeau [2] » ? Approuvé et encouragé par un certain nombre de personnages de marque, amateurs de musique et capables de trouver des charmes à une représentation artistique, s'il parvenait à en organiser une, il s'adressa à Cromwell dans ce but et sollicita l'autorisation de faire représenter un « opéra » [3]. La nouveauté du mot et de la chose put, aussi bien que l'intervention d'amis puissants, faire obtenir au poète l'autorisation demandée. Quoi qu'il en soit, D'Avenant réussit dans sa requête, et produisit sur la scène, « pour l'amusement du peuple », non un opéra, comme il l'avait d'abord qualifié, mais ce qu'il appelait maintenant du titre, encore plus ou moins exact, de *Premier jour de divertissement à Rutland House, à l'aide de déclamation et de musique d'après la manière des anciens*. Les anciens avaient bon dos. Le 21 mai 1656, eut lieu la première représentation. La musique ayant, en quelque sorte, servi de passe-port à D'Avenant, c'est par là que commença le spectacle. Une fanfare jouée par des trompettes : les rideaux glissèrent et le Prologue se présenta, hésitant, craintif. « Il me semble, dit-il,

1. Baker, *Biographia Dramatica*, mot *Brewer*. Voir aussi page 108 de ce même volume.

2. Dryden, *Works* (*A parallel of Poetry and Painting*), vol. XVII, p. 309. Dryden cite D'Avenant (Préface de *Gondibert*).

3. D'Avenant, *Works*, vol. III, p. 195.

comme si j'étais sûr de quelque disgrâce, que je devrais revenir sur mes pas avant même de laisser entrevoir mon visage : ce n'est pas que je sois terrifié de ne pas savoir faire mon entrée, ni m'incliner et faire ma révérence, mais c'est que j'aperçois du mécontentement dans vos regards qui semblent se détourner et rester de travers. Avant même de blesser, sommes-nous en disgrâce [1] ? » Les premiers pas, comme on voit, sont timides, les mots qui suivent doucement flatteurs et insinuants ; puis, le prologue fini, les rideaux sont tirés. C'est maintenant un concert de musique instrumentale composée par les meilleurs artistes du temps, le Dr Coleman, le capitaine Cook, Henry Lawes et George Hudson, et bien adaptée au caractère sombre de Diogène le Cynique, qui fait son entrée avec le poète Aristophane, tous deux portant le vêtement qui convient à leur pays et à leur profession. Tout de suite et de prime-saut ils posent la question du théâtre, l'un prenant parti contre la scène, l'autre défendant « les divertissements publics à l'aide de représentations morales ». Notons que, par prudence sans doute, on ne parle pas de « pièces de théâtre ». Dans sa harangue, Diogène affirme que l'opéra enseigne, non la « civilité », comme on le prétend, mais la « dissimulation », que la musique est « un art trompeur dont l'action porte tout mal à l'extrême, faisant du mélancolique un fou et du joyeux un fantasque », que les décors enfin sont inutilement trompeurs. Quand Diogène a fini, un nouveau concert se fait entendre : la musique en est gaie, et rappelle le caractère enjoué d'Aristophane, qui va répondre au philosophe grec. Cette réponse est singulièrement hardie, fourmillant d'allusions que tous les spectateurs évidemment saisissent et dont il est très curieux que le parti parlementaire ne se soit pas senti blessé. « Diogène, reprend le poète, est implacablement offensé de ce qui est récréation. Il vous voudrait tous logés comme lui-même, chacun restant chez soi, dans son tonneau..... il s'imagine peut-être que la création nous a donné trop d'espace, que l'air est trop vaste pour les oiseaux, les bois pour les animaux, la mer pour les poissons..... Ce cynique morose voudrait de tout temps faire minuit et changer toute science en une magie mélancolique. La gaieté l'offense au point qu'il accuserait volontiers

1. D'Avenant, *Works*, vol. III, p. 197.

la nature de manquer de gravité en ramenant le printemps si joyeusement au chant des oiseaux. Quand vous êtes jeunes, il voudrait que tous vous paraissiez vieux et solennels comme des nigauds revêtus de quelque autorité. Quand vous êtes vieux, il voudrait vous ramener aux cris de l'enfance, comme si vous étiez toujours en train de percer vos dents. » On laisse, après tout, « leurs sonnettes aux animaux chargés de lourds fardeaux, et on les distrait en sifflant quand on les fait avancer avec l'aiguillon ». Bref, que Diogène n'ait pas « le temps et le pouvoir d'élever et d'accroître une secte mélancolique ». La secte mélancolique ne comprit pas, ou, plutôt, ne voulut pas comprendre, car personne ne pouvait se méprendre sur la personnalité réelle de ceux qui, comme « les chiens des faubourgs, aboient aux Muses, cherchant à mordre et tourmenter la poésie, de leurs gencives seulement, car ils n'ont plus de dents ». Nouveau chant, nouveau chœur, nouveau concert.

Maintenant un Parisien et un Londonien sont introduits qui vont discuter sur l'excellence de Paris ou de Londres. « Vos rues sont étroites, dit le Parisien, vos constructions inégales, sans symétrie, des géants à côté de nains ; vos bateliers sont avides et turbulents ; les toits de vos maisons sont si bas qu'il est à croire que chez vous les maris restent tête nue devant leur femme, car il n'y a pas de place pour leur chapeau ; le pain est lourd, la boisson épaisse dans des verres assez mal lavés, les lits sont étroits, les rideaux courts, le bœuf encombrant la cuisine ; les cheminées font de Londres une ville enfumée ; vous buvez notre vin pur, et nous, nous l'étendons d'eau ; vous êtes prodigues en tenant toujours maison ouverte, nous sommes économes ; vous êtes trop sévères pour vos enfants, qui plus tard ne vous connaissent plus ; vos voitures sont mal suspendues et fort étroites, vos jeux de foot-ball affreusement gênants dans vos rues si irrégulières et si rétrécies ; enfin vos blanchisseuses ont l'audace d'étendre leur linge aux endroits réservés au public ; avouez qu'il en est autrement au Luxembourg et aux Tuileries. » — Et le Londonien de répondre sur le même ton : « Quelle lenteur que celle de vos courriers pour aller de Dieppe à Paris ! et vos chevaux normands, sous les coups d'éperon, arrivent, bien qu'ils n'aient pas autant de pattes, à marcher juste aussi vite que des chenilles ; vos rues ne sont pas toutes aussi larges que les rues Saint-Antoine, Saint-

Honoré et Saint-Denis, et il en est, certes, où vos jolies femmes n'ont besoin ni de voiles ni d'éventails et doivent tendre des pièges, aux fenêtres, pour attraper quelques rayons de soleil. Votre Louvre, commencé depuis si longtemps, n'est pas encore fini : cela ne prouve pas la richesse de ceux qui le construisent. Vos bateliers, en effet, sont moins turbulents que les nôtres, mais ils ont l'air aussi moroses qu'un patron hollandais après le naufrage de sa barque. Et puis, quelle étrange façon de passer les gens à la perche pour les débarquer ensuite dans la boue ! Les toits de vos maisons sont très élevés, c'est vrai, mais dans ces vastes constructions viennent s'entasser des familles de misérables, et l'on y entend un bavardage, un bruit insupportables. Vous ne tenez pas maison ouverte, dites-vous ; c'est que vous dépensez tout votre argent en toilette et en luxe ; vous avez de grands lits, mais les punaises y abondent ; votre cuisine n'est-elle pas terriblement compliquée, et qui peut se reconnaître au milieu de vos « pottages, carbonnades, grillades, ragoûts, hachis, saupiquets, demi-bisques, bisques, capilotades et entre-mets » ? Trop de liberté est accordée à vos fils, qui deviennent ensuite turbulents, révoltés, prêts aux insurrections, si fréquentes chez vous. Votre Pont-Neuf est fameux surtout par les vols qui s'y commettent et les générations de mendiants et de filous qui s'y sont établis à demeure. Quant à votre politesse, elle est singulièrement exagérée ; elle rappelle celle de ces deux vieux crocheteurs qui, pliant sous le faix, ne peuvent se décider à passer l'un devant l'autre : « Monsieur, c'est à vous. — Monsieur, vous vous moquez de votre serviteur ! » si bien qu'ils s'affaissent tous deux sous le poids de leur fardeau et meurent, partageant à eux deux la gloire d'une éducation distinguée. » Les rideaux tirés sur cette boutade ne se rouvrent, après de nouveaux chants avec chœurs, que pour l'épilogue, où le poète donne un dernier regret au passé en disant : « Telles étaient vos pièces autrefois, mais rattrapez-les, si vous le pouvez. » Et le spectacle se termine, comme il a commencé, par une fanfare bruyante [1]. Cette seconde partie n'avait rien de très audacieux et tempérait ce que la première avait de trop risqué. Combien hardies, en effet, les allusions incessantes, blessantes par-

1. D'Avenant, *Works* (*Entertainment at Rutland House*), vol. III. p. 195-230.

fois pour la « secte mélancolique » et semées un peu partout dans la discussion entre Diogène et Aristophane ! Encore un coup, c'est miracle qu'elles aient pu passer sans encombre et que de telles audaces soient restées impunies. Personne, semble-t-il, ne s'en offusqua : aucune protestation ne se produisit ; la voie était maintenant ouverte, il n'y avait plus qu'à s'y avancer avec une certaine prudence. C'est ce que fit D'Avenant.

Cette même année, en 1656, il fit jouer *le Siège de Rhodes*, demandant, sans ambages, cette fois, la construction d'une salle plus grande, se trouvant très à l'étroit pour représenter la flotte de Solyman le Magnifique, son armée, l'île de Rhodes, pour établir enfin ces décors mobiles et peints en perspective, dessinés par John Web, qu'il introduit pour la première fois et qui seront, avec le *récitatif*, une innovation jusqu'ici « inconnue en Angleterre, mais en très grand honneur parmi les autres nations [1] ». Dès cette seconde représentation, nous sommes déjà loin de la discussion, presque par demandes et par réponses, entre Diogène et Aristophane, entre le Parisien et le Londonien. D'Avenant avançait à grands pas sur le terrain par lui déblayé ; il venait de faire jouer *le Siège de Rhodes*, le premier opéra anglais.

D'Avenant, que le succès rendait plus hardi, ne se contenta plus pour ses spectacles de la partie plus ou moins retirée, plus ou moins cachée, de Rutland House : c'est au Cockpit, cette fois, à trois heures de l'après-midi, qu'il fit représenter son *Siège de Rhodes*, puis son second opéra *la Cruauté des Espagnols au Pérou* (1658), que Cromwell vit d'un œil très favorable, car il détestait les Espagnols : il le lut d'abord, affirme-t-on, et non seulement en autorisa la représentation, mais l'approuva [2]. Qui sait, après tout, si ce sujet n'avait pas été choisi à dessein par D'Avenant, et s'il ne faut pas voir, dans ce choix, une nouvelle preuve de son esprit ingénieux ? Avoir l'approbation de Cromwell en flattant ses inimitiés, n'était-ce pas le moyen de faire un pas nouveau, une enjambée plus large sur un terrain désormais plus sûr ? La musique vocale et instrumentale, les décors, les ornements de toutes sortes, rien ne fut négligé. Peu après fut

1. D'Avenant, *Works* (*The Siege of Rhodes*), vol. III, pp. 233-235.
2. Id., *ibid.* (Introductory Notice), vol. IV, p. 4.

joué, toujours au Cockpit, le troisième opéra de D'Avenant : *l'Histoire de Sir Francis Drake* (1659), avec le même soin dans la mise en scène. Le poète, jusqu'ici, avait été heureux : à peine si ses innovations, décors et musique, avaient été quelque peu raillées et si, dans une ballade satirique, on avait comparé la musique des nouveaux opéras au « cri d'un pourceau ou aux chats qui font l'amour » [1]. En somme, sa tentative avait réussi : la scène n'était plus vide maintenant, ni les acteurs pourchassés. Cependant l'œuvre n'était pas complète, car si le théâtre avait rouvert ses portes, c'était jusqu'ici à l'opéra, et non aux pièces de théâtre. Il s'agissait donc d'aller jusqu'au bout de l'œuvre entreprise. D'Avenant n'était pas homme à s'arrêter en chemin.

Il fit jouer au Cockpit sa *Belle Favorite*, drame en cinq actes, écrit depuis longtemps déjà, peut-être même joué quelque vingt ans auparavant, mais laissé dans l'ombre pendant l'interrègne parlementaire : il mit à la scène *la Loi contre les Amoureux*, tragi-comédie, adaptation et profanation de deux pièces de Shakespeare : *Mesure pour Mesure* et *Beaucoup de bruit pour rien*, soudées ensemble, combinées. Ce fut un fort beau succès, qu'il faut attribuer moins à D'Avenant sans doute qu'au grand Will, aisément reconnaissable sous le déguisement qui lui avait été imposé. Les critiques les mieux disposés à atténuer la faute de D'Avenant diront peut-être que c'était un moyen habile de ménager la rentrée au théâtre de l'œuvre de Shakespeare, longtemps délaissée. On souscrirait volontiers à cette assertion si on ignorait que ce fut là le premier essai de toute une série de profanations du même genre, commises plus tard par D'Avenant et par d'autres, à une époque où ces mutilations n'avaient pas d'autre raison d'être que le mauvais goût du jour. A ces deux pièces succédèrent *le Siège* — qui n'a rien de commun avec l'opéra *le Siège de Rhodes* — et *les Détresses* [2], œuvres du même poète, jouées à la veille de la Restauration. Opéras et pièces de théâtre avaient désormais le champ libre, et si D'Avenant faisait, en 1659, encore quelques jours de prison, c'était comme incorrigible conspirateur, et non

1. D'Avenant, *Works* (Introductory Notice), vol. IV., p. 5.
2. Id., *ibid.*, vol. I (Prefatory Memoir, p. liii) ; vol. IV, pp. 203, 367.

comme auteur [1]. Cromwell était mort depuis le 3 septembre 1658 : son fils Richard n'était plus qu'un Protecteur sans énergie, sans valeur et sans autorité [2] ; toutes les barrières étaient à terre maintenant : l'art dramatique allait retrouver sa liberté.

Le 25 mai 1660, Charles, prince de Galles, débarquait à Douvres, rappelé par Monk. La cour exilée revenait en Angleterre, et le prince errant, qui avait vécu si longtemps à l'étranger, allait être couronné roi d'Angleterre. L'enthousiasme fut général : les poètes mirent toutes les cordes à leur lyre, et ceux-là même qui, comme Dryden, avaient le plus haut et le plus fort chanté la gloire de Cromwell, sa « piété unie à sa valeur », saluèrent le nouveau roi de leurs palinodies. Après une aussi longue absence, alors que « l'Église et l'État avaient gémi » et que Dryden avait ressenti un « profond désespoir à voir les rebelles prospères et les loyalistes abaissés », le futur poète-lauréat s'écriait : « Salut maintenant, grand monarque, sois le bienvenu chez les tiens ! » Et Dryden, après l'*Astræa Redux*, avait d'autres alleluias en réserve : il les gardait pour le jour du couronnement. De Douvres à Cantorbéry le voyage de Charles ne fut qu'un triomphe : des guirlandes de fleurs ornaient toutes les rues où le futur roi passait, et la foule ravie partout se pressait sur ses pas. A Londres, en l'attendant, on allumait des feux de joie, les cloches sonnaient à toute volée, et on buvait copieusement à la santé du roi [3]. La joie redoubla lors de l'arrivée de Charles : vingt mille cavaliers et fantassins, brandissant leurs sabres, poussaient des cris de joie inexprimable ; les routes étaient jonchées de fleurs, les cloches sonnaient, les rues étaient tendues de tapisseries, des fontaines coulait du vin ; le maire, les aldermen et toutes les compagnies étaient en grand costume avec leurs chaînes d'or et leurs bannières ; les lords et les nobles, vêtus de drap d'argent, d'or et de velours ; les fenêtres et les balcons étaient garnis de dames ; des trompettes, de la musique de tous côtés ; des milliers de personnes se pressaient jusqu'à Rochester, et il fallut au cortège sept heures pour traverser la Cité, de deux heures de l'après-midi à neuf heures du soir. « J'étais

1. Austin, *The Lives of the Poets-Laureate* (Sir William Davenant), p. 131. Evelyn, *Diary*, 3 sept., 22 oct. 1658.
2. Green, *History of the English People*, vol. III, p. 317.
3. Pepys, *Diary*, 2 mai 1660.

dans le Strand, et je contemplais tout cela, bénissant le Seigneur », ajoute le fidèle Evelyn [1]. Les adresses de félicitations affluèrent vers le roi de tous côtés, et le moindre écrivain composa au moins un sonnet. Les réjouissances furent générales : partout on cria : « Vive le roi ! » Il y eut même quelques excès, et une proclamation signala à la sévérité des magistrats certains individus qui, sous prétexte d'honorer le roi, injuriaient et menaçaient leurs concitoyens, passant leur temps dans les tavernes de la ville [2]. Il se produisit en Angleterre, lors de la Restauration, un peu de ce qui se passa plus tard en France à la mort de Louis XIV [3] : des deux côtés on était délivré comme d'un cauchemar, des deux côtés on respirait enfin librement.

Au sortir de ce long carême, il fallait des plaisirs [4]. Le puritanisme avait comprimé, arrêté l'élan de l'âme anglaise ; la royauté devait lui rendre sa liberté ; le long ennui de l'interrègne puritain devait maintenant avoir sa contrepartie : aux Cavaliers qui rentraient de France, il ne fallait pas songer à imposer la solennité et l'austérité des Têtes-Rondes : c'était une vie brillante et joyeuse qui seule, après l'exil, pouvait convenir aux royalistes. Témoins de la splendeur des représentations théâtrales qui, à la cour de France, étaient une des distractions favorites, ils rapportaient de l'étranger un goût très marqué pour le théâtre, et ce penchant s'affirma d'autant mieux que ces amusements mêmes étaient comme une protestation contre la rigueur puritaine : assister à un spectacle, c'était, en somme, faire preuve de loyalisme envers la royauté. Charles II, non moins que les Cavaliers de son entourage, témoignait un goût très vif pour les choses de la scène. A peine avait-il retrouvé le trône de ses pères, le 9 juillet 1660, qu'un ordre fut donné d'accorder à Thomas Killigrew, valet de la chambre du roi, l'autorisation « de réunir une troupe d'acteurs qui devra être la troupe du roi, et de bâtir un théâtre, avec le pouvoir de rétribuer les acteurs à sa guise, de les obliger à tenir leurs engagements, de réduire au silence et de

1. Evelyn, *Diary*, 25 mai 1660. — Voir aussi Pepys, même date.
2. *Calendar of State Papers*, 1660-61, pp. 4, 5, 2.
3. Macaulay, *Essays : Comic dramatists of the Restoration*, p. 569 (éd. Longmans
4. Taine, *Hist. de la Litt. anglaise*, vol. III, p. 3 et suivantes.

rejeter les mutins » ; et la pièce officielle ajoutait : « ... Comme on a fait preuve récemment de grande licence en matière de ce genre, aucune autre troupe d'acteurs ne sera désormais autorisée, excepté celle-ci, et celle accordée par le feu roi à Sir William D'Avenant, toutes les autres seront absolument supprimées [1]. » Le 20 août, le roi déclarait aux autorités compétentes qu' « il était informé que des acteurs se réunissaient au théâtre du Red Bull, au Cockpit et au théâtre de Salisbury Court, que l'on y représentait des pièces profanes et obscènes, et il donnait l'ordre de les supprimer avec rigueur, menaçant les coupables de pénalités sévères [2] ». A nouveau, le 31 juillet 1661, un ordre de suppression était lancé contre tous acteurs, acrobates, et danseurs de corde qui n'avaient pas l'autorisation de Sir Herbert, le maître des réjouissances, en raison du scandale contre l'Église et l'État commis par certaines personnes qui, ayant secrètement obtenu des commissions du roi, les vendaient ou les prêtaient [3]. Ces menaces et ces interdictions visaient, semble-t-il, les acteurs de Rhodes au Cockpit et ceux de la troupe du Red Bull.

Donc, à la suite de lettres patentes accordées à Killigrew et à D'Avenant en août 1660, et renouvelées en 1662, deux troupes d'acteurs étaient formées, devant jouer dans deux théâtres différents [4]. La première était sous la direction de Killigrew, « qui s'était fait accepter de son souverain autant par ses vices et ses folies que par son esprit et son attachement au roi dans ses malheurs [5] » ; elle s'appela « les Serviteurs du Roi » et fut formée des vieux acteurs qui jouaient sans autorisation régulière au Red Bull. L'endroit où allaient avoir lieu les représentations était connu sous cette désignation courte et claire : le Théâtre. L'autre troupe était sous la direction et la responsabilité de William D'Avenant. Déjà sous Charles Ier, il avait été autorisé par lettres patentes, et depuis il s'était signalé, non seulement par un talent réel et novateur, mais aussi par des services rendus au roi et à la reine, en France et en Angleterre,

1. *Calendar of State Papers*, 1660-61, p. 114.
2. *Ibid.*, p. 196.
3. *Ibid.*, 1661-62, p. 47.
4. *Ibid.*, pp. 244, 460.
5. Baker, *Biographia Dramatica*, Introd. XXI.

où il avait payé de plusieurs séjours à la Tour sa fidélité à la cause royale. Ce furent « les Serviteurs du duc d'York », troupe formée des acteurs recrutés par Rhodes au Cockpit. Ce théâtre, en souvenir du passé et des représentations musicales données par D'Avenant avant la Restauration, s'appela l'Opéra [1]. Ces deux troupes, ayant chacune à sa tête un directeur responsable et éprouvé, avaient le monopole des représentations théâtrales, et l'autorité veillait à ce qu'on ne violât pas le privilège accordé à la troupe du Roi — en France, la Troupe Royale — et à la troupe du Duc — à Paris, la Troupe de Monsieur.

Ces deux compagnies jouissaient de la protection de Charles II, et il ne fallait pas songer à leur nuire en aucune façon. Les deux directeurs se rendaient parfaitement compte de la situation privilégiée dont ils jouissaient et n'hésitaient pas, le cas échéant, à s'adresser au roi. Le théâtre des marionnettes, dont le succès ne s'était jamais démenti, même au temps de la République, pouvait nuire à la prospérité des deux nouveaux théâtres : il y avait là pour Killigrew et D'Avenant une rivalité inquiétante. Sûrs par avance de la bienveillance du roi, ils demandèrent à Charles II l'éloignement des marionnettes qui lésaient leurs intérêts et, en tout cas, excitaient la jalousie des directeurs des théâtres royaux [2]. Il arriva aussi qu'un certain John Richards, acteur de la troupe de D'Avenant, quitta, un beau matin, ses camarades pour Dublin, séduit par les promesses qui lui avaient été faites. Le roi, informé de cette désertion, prit fort mal la chose et fit écrire incontinent de Hampton-Court au duc d'Ormond en Irlande, lui enjoignant d'avoir à obliger John Ogilby, du théâtre de Dublin, à renvoyer tout de suite en Angleterre l'acteur infidèle, avec défense expresse d'attirer jamais en Irlande ou ailleurs aucun des acteurs de la troupe du duc d'York [3]. Charles II n'entendait pas qu'on lui soutirât ses acteurs, non plus que ceux de la troupe de son frère ; il veilla aussi à ce que la brillante phalange que Killigrew et D'Avenant avaient su réunir avec Betterton, Bird, Hart, Mohun, Lacy, Burt, Kynaston, avec des actrices comme Mrs. Corey,

1. John Downes, *Roscius Anglicanus*, Preface xxiv, pp. 1, 3.
D'Avenant, *Works* (Prefatory Memoir), vol. I, lxix.
2. D'Avenant, *Works* (Prefatory Memoir), vol. I, lxiii, lxiv.
3. *Calendar of State Papers*, 1661-62, p. 455.

Mrs. Marshall et Mrs. Hughes, pour ne citer que les plus en vue, ne fût pas, un jour ou l'autre, décimée; d'autres acteurs devaient être là tout prêts à les remplacer au besoin. Aussi, à la demande des deux directeurs, il accorda, en 1665, à William Legg, un des serviteurs de la chambre royale, des lettres patentes lui permettant de bâtir un théâtre, d'y réunir des jeunes garçons et des jeunes filles pour les instruire et y former des artistes pouvant passer, selon les besoins du moment, dans la troupe de D'Avenant ou de Killigrew. C'était la Nursery, sorte de pépinière où, selon le mot de Dryden, « on formait des reines et élevait de futurs héros, où des acteurs imberbes apprenaient à rire et à pleurer et à défier les dieux [1] ».

Deux théâtres, deux troupes, une Nursery pour en combler les vides, la protection royale assurée, que fallait-il autre chose pour entreprendre une série de brillants spectacles et contenter la cour, si avide de divertissements dramatiques? Il manquait des pièces de théâtre, un répertoire abondant et varié pour piquer la curiosité et exciter l'intérêt des spectateurs tout prêts à applaudir. Les éléments personnels pour une nouvelle littérature dramatique étaient d'ailleurs largement suffisants, et les écrivains de talent ne manquaient pas qui pouvaient collaborer à l'œuvre de restauration théâtrale [2]. Le vieux dramaturge Shirley avait alors soixante-six ans; Waller, D'Avenant, Jasper Mayne, Milton, Sir Aston Cokain, avaient dépassé la cinquantaine; Killigrew, Butler, Denham, Cowley, William Chamberlayne, Sir Samuel Tuke, Alexander Brome, Roger Boyle, avaient entre quarante et cinquante ans. Parmi les jeunes, au-dessous de quarante ans et par rang d'âge, se trouvaient Marguerite Cavendish, le marquis de Newcastle, son mari, Sir Robert Howard, John Wilson, George Villiers, duc de Buckingham, et Edward Phillips. John Dryden et Catherine Philips avaient trente ans; Dillon, comte de Roscommon, en avait vingt-huit; George Etherege, vingt-cinq; Sir Charles Sedley, seulement vingt-trois, tandis que Shadwell et Wycherley avaient juste vingt-un ans. Tels sont, à peu

1. Molloy, *Famous plays*, pp. 14-16.
2. Masson, *Life of Milton*, vol. VI, pp 292-321.
Id., *Essays biographical and critical chiefly on English poets*, p. 96.
Quarterly Review, July I, 1854, article Dryden, *The Literature of the Restoration*, p. 10-11.

près, les poètes qui pouvaient, par leur tournure d'esprit ou leurs antécédents dramatiques, contribuer au réveil du drame, après la Restauration ; la phalange était certainement suffisante, et par le nombre et par le talent. Mais à quelle théorie allait-on souscrire ? à quel système dramatique allait-on s'arrêter ? Emprunterait-on au vieux fonds classique ? Demanderait-on aux romantiques shakespeariens de quoi subvenir aux besoins des deux théâtres ? ou bien allait-on créer quelque combinaison nouvelle par la juxtaposition d'éléments divers, empruntés à diverses écoles, surtout à l'étranger, à la France, par exemple ?

CHAPITRE II

Classicisme ou romantisme?

La formule classique n'était certes point inconnue en Angleterre. Dès le quatrième, peut-être le septième siècle, dans certaines compositions dramatiques comme le *Querolus* et les comédies latines de Hroswitha, religieuse bénédictine qui vivait au dixième siècle, on distingue déjà l'inspiration et l'imitation classiques. Tandis que la comédie du *Querolus* est une imitation de l'*Aululaire* de Plaute, on retrouve dans les pièces de Hroswitha, tenant à la fois du miracle et de la moralité, et destinées à être lues plutôt que représentées, la manière de Térence, toute la forme extérieure de l'écrivain latin, dont l'*Andrienne* était traduite en anglais dès la seconde décade du onzième siècle [1]. C'est donc sur le berceau même du drame anglais que la muse latine se pencha bienveillante et protectrice. Dans les moralités aussi on entend sa voix aisément reconnaissable au milieu des fredons populaires; et l'antiquité classique, grecque et romaine, transparaît clairement sous l'enveloppe un peu fruste où s'enferme, sans s'isoler, le génie anglo-saxon. L'*Epreuve de Fortune* est l'œuvre d'un auteur dont on ne peut nier la science classique : les allusions mythologiques à Junon, à Vénus, à Minerve et à Mars, voire au malheur de Vulcain, foisonnent dans ces vers déjà rimés, où ne manquent non plus, ni les souvenirs littéraires d'Orphée et d'Amphion, ni les citations d'Esope et surtout de Cicéron, ni la connaissance de la philosophie de Diogène et d'Epicure [2]. Le prologue de *Jack le Jongleur* commence par deux hexamètres latins, et c'est seulement après

1. Ward, *English Dramatic Lit.*, vol. I, p. 2-4.
2. Dodsley, *Old English Plays*, vol. III, p. 261-301.

réflexion que l'auteur déclare qu'après tout « il vaut mieux parler anglais », ce qui ne l'empêche pas d'ailleurs, un peu plus loin, de reprendre ses citations latines et de semer, ici et là, les noms de Plutarque, de Socrate, de Platon et de Cicéron. La pièce n'est peut-être pas à proprement parler une imitation de l'*Amphitryon*, bien que le Prologue déclare que « le fond est emprunté à la première comédie de Plaute », mais cela en est comme la parodie par l'exagération du ridicule des traits et de la vulgarité du langage, tout incident y devenant grotesque, toute expression triviale, Amphitryon se transformant en Maître Boungrace, berné par sa femme et sa servante [1].

Ce goût du classicisme, bien marqué dans ces œuvres littéraires, était, d'ailleurs, répandu de tous côtés : les classiques étaient lus dans le texte même. De grandes dames comme Jeanne Grey, la duchesse de Norfolk, la comtesse d'Arundel, s'éprenaient volontiers de Platon et de Cicéron. La reine Marie, comme la reine Élisabeth, avait reçu une forte culture classique, et l'on sait combien le précepteur de celle-ci, Roger Ascham, était fier du savoir de son élève, la reine Élisabeth lisant, pendant son séjour au château de Windsor, « plus de grec en un jour qu'un chanoine ne lit de latin en une semaine ». Grandes dames et filles de duchesses devaient apprendre le latin et le grec, et il ne leur était permis d'ignorer ni les poètes, ni les historiens, ni les orateurs de l'antiquité. La reine Élisabeth honorait-elle de sa visite quelque représentant de la haute noblesse : elle était saluée à son entrée sous le hall par les dieux Pénates, et c'était Mercure qui la conduisait à ses appartements privés. Les pâtissiers eux-mêmes, s'il faut en croire Warton [2], devaient être experts en mythologie et pouvoir servir, en pièce montée, telle ou telle des Métamorphoses d'Ovide : le plum-cake avait des allures historiques et s'appuyait savamment sur un bas-relief représentant la chute de Troie. L'après-midi, si la reine se promenait dans les jardins, le lac était couvert de Tritons et de Néréides : les pages étaient transformés en nymphes des bois dont le regard filtrait, à la dérobée, de chaque bosquet, tandis que les valets de pied gambadaient sur les pelouses, sous les traits de Satyres. La chambre où dormait la reine était

1. Dodsley, *Old English Plays*, vol. I, p. 107 (*Jack Juggler*, Introduction).
2. Warton, *History of English Poetry*, p. 944-946 (éd. Ward, Lock).

tendue de tapisseries figurant le voyage d'Énée, et si Élisabeth chassait dans le parc, c'était Diane qui venait à sa rencontre, la proclamait vierge chaste et pure et l'invitait à s'égarer dans des bosquets, sans craindre la présence indiscrète d'Actéon. Quand elle passait à cheval dans les rues de la ville de Norwich, Cupidon, à la requête du maire et des aldermen, s'avançait hors d'un groupe de dieux ayant quitté l'Olympe pour rehausser de leur présence le royal défilé, et lui tendait une flèche d'or. L'arme, un peu tardive, était reçue cependant avec reconnaissance par la reine, qui, même à cinquante ans, ne se dérobait pas à pareilles flatteries. La royale coquette allait, dit-on, jusqu'à ne pas reculer devant certains spectacles où la louange affectée revêtait une forme rien moins que discrète : les trois déesses rivales, Junon, Minerve et Vénus, avaient pour compagne la reine Élisabeth, et Pâris adjugeait à Vénus la pomme d'or qui, dans la pensée de l'auteur de l'interlude, devait revenir à la reine.

Ce goût pour l'antiquité classique n'était pas confiné dans les limites plus ou moins étroites de la cour, il s'était également répandu au dehors, et ce qui contribua sans nul doute à sa diffusion fut, en même temps que l'étude directe des textes, le nombre des traductions grecques ou latines dont la lecture permettait aux moins lettrés de s'instruire des chefs-d'œuvre de la Grèce et de Rome et, partant, de saisir au moins ce qu'il y avait d'extérieur dans les littératures antiques. Très nombreuses, en effet, furent ces traductions. Homère, depuis la *Batrachomyomachie* jusqu'à l'*Iliade* entière, était traduit par Christopher Johnson, en vers latins, il est vrai, puis par Arthur Hall et Chapman, à la fin du seizième siècle. La *Jocaste* d'Euripide passait en anglais dès 1566. Virgile et Ovide étaient accueillis avec un enthousiasme que marque bien le nombre des traductions. Phaer, Henri, comte de Surrey, Twyne, Robert Stanyhurst, Abraham Fleming, Webbe, Abraham Fraunce, s'attaquent victorieusement à tout ou partie de l'œuvre du poète de Mantoue. L'*Énéide* d'abord, puis les *Bucoliques* et les *Géorgiques* sont traduites en alexandrins de quatorze pieds ou en hexamètres. Il n'y a pas jusqu'au *Culex* qui ne se prête à une vague paraphrase par Spenser, sous le titre de « Virgil's Gnat », le *Moucheron de Virgile*. Le *Ceiris* même, qu'il soit de Virgile ou de Cornelius Gallus, entre, en un long passage, dans le troisième livre de la *Reine des Fées*. Ovide aussi, Ovide surtout, jouit

d'une faveur toute particulière. Après la traduction des quatre premiers livres des *Métamorphoses* par Arthur Golding en 1565 et des quinze livres complets par le même, en 1575, réimprimés trois fois, *Élégies*, *Épîtres*, *Satires* et *Tristes*, l'œuvre entière devient anglaise. Horace, Martial sont familiers aux lecteurs anglais, et, en quelque vingt ans, dix tragédies de Sénèque revêtent la forme anglaise [1]. Aussi William Webbe ne veut-il pas oublier de louer comme ils le méritent les Jasper Heywood, les Alexandre Nevill, les John Studley, les Thomas Nuce et les Thomas Newton, « ces savants gentilshommes qui ont peiné et fait œuvre si utile en traduisant les poètes latins en notre langue anglaise : leur mérite à cet égard est au-dessus de toute expression [2] ». La littérature dramatique anglaise ne pouvait échapper à l'influence directe de Sénèque, qui était lu alors et relu en Angleterre, grâce à ces nombreuses traductions.

Est-ce à dire que cette influence directe ait été la seule? Non pas. L'influence indirecte du poète latin est peut-être d'une importance au moins égale. Par la tragédie italienne, alors tout imprégnée d'esprit classique, se fit sentir, indéniable, l'influence de Sénèque, de Plaute et de Térence, et M. Churton Collins, bouleversant un peu, avec sa brusquerie savante, les idées reçues jusqu'ici, va jusqu'à prétendre que ce n'est pas à Sénèque même, mais aux imitateurs italiens de Sénèque, que les dramaturges anglais empruntent et le sujet et la manière même de leurs pièces [3]. Que l'influence classique ait été directe ou indirecte, ou, ce qui est plus vrai selon nous, à la fois l'une et l'autre, nous n'avons pas ici à le déterminer; il nous suffit que cette influence ait été réelle, et ceci est au-dessus de toute discussion : l'esprit classique, la méthode classique se retrouvent dans le théâtre anglais du seizième siècle.

L'empreinte classique devait nécessairement être sur toute pièce destinée à la cour ou aux universités pour qui, d'ailleurs, certains poètes comme Rightwise, Alabaster et Legge écrivaient en latin des tragédies telles que *Dido*, *Roxana* et *Richardus* [4]. C'est cette em-

1. Warton, *History of E. Poetry*, p. 905 et suiv.
2. W. Webbe, *A Discourse of E. Poetrie*, p. 33 (éd. Arber).
3. Churton Collins, *Essays and Studies*, p. 121.
Voir aussi Cunliffe, *Influence of Seneca on Elizabethan Lit.*
4. Churton Collins, *Essays and Studies*, p. 126.

preinte que l'on découvre aisément dans *Ralph Roister Doister*, la première en date (1550) des comédies anglaises. Elle procède directement du *Miles Gloriosus* de Plaute, avec, ici et là, quelques saillies de la verve d'Aristophane, le Pyrgopolinices de Plaute étant le prototype de ce lourdaud vaniteux et lâche qui s'appelle Ralph dans la comédie de Nicholas Udall [1]. La première tragédie anglaise, *Gorboduc* [2], de Sackville et Norton, représentée en 1561 devant la reine Élisabeth, et imprimée sous le titre de *Ferrex et Porrex*, imitée de Sénèque ou des imitateurs italiens de Sénèque, porte très visible l'empreinte classique, encore que cette empreinte soit par endroits un peu effacée. Sans doute cette tragédie n'est pas rigoureusement et absolument classique : les unités de temps et de lieu — si tant est que ce soit là un critérium infaillible — y sont violées, et le chœur y perd de son union intime avec le drame lui-même pour devenir non seulement un accessoire, un prétexte à effusions lyriques, sans lien très étroit avec les sentiments et les passions mis en jeu, mais simplement une scène muette entre les différents actes, une espèce de pantomime entre quatre vieux philosophes exprimant par une mimique plus ou moins précise ce qui va se produire dans l'acte suivant. Et pourtant la tragédie de Sackville est bien classique par ailleurs : chaque prince y a son confident, son conseiller ; bien que l'histoire soit violente, le plus jeune des deux frères, Ferrex tuant son aîné Porrex, la mère tuant le plus jeune pour venger la victime, le peuple révolté égorgeant le père et la mère, aucune de ces scènes sanglantes ne se passe sur la scène : elles ne nous sont connues que par un récit. La *Jocaste* de Gascoigne, adaptation libre des *Phéniciennes* d'Euripide, et jouée en 1566, ne peut assurément que laisser voir son origine classique. *Tancred et Gismunda* [3], produite d'abord sur la scène devant la reine Élisabeth, en 1568, bien que tirée d'un roman de Boccace et d'allure romantique par le choix même du sujet, ne laisse pas non plus de présenter un caractère classique par la façon de traiter ce sujet. Prologue par l'Amour, chœurs de jeunes filles, événements violents, comme la mort du

1. *Ralph Roister Doister* est publié dans le recueil de Dodsley.
2. *Gorboduc* est publié dans Dodsley, *Old Plays*.
3. *Tancred et Gismunda*, publié dans Dodsley, *Old Plays*.

comte Tancrède tout au moins, longuement racontés par un messager, voilà bien à nouveau la manière classique. Il en va de même pour *les Malheurs d'Arthur* de Thomas Hughes (1587), où l'on retrouve toute la grandeur tragique du génie d'Eschyle. La comédie de Lyly, *Alexandre, Campaspe* et *Diogène*, puis *Endymion*, sont des compositions toutes pleines de souvenirs classiques. Entre 1568 et 1580, au dire de Collier, il n'y eut pas moins de dix-huit pièces construites sur des sujets classiques et jouées à la cour[1]. En somme, ce qui abonde jusqu'ici, ce qui domine peut-être dans la littérature dramatique anglaise, si on ajoute les noms de Daniel avec sa *Cléopâtre*, d'allure si classique, et de Samuel Brandon avec *la Vertueuse Octavie*, c'est le goût et l'influence de l'art classique, encouragés, on pourrait presque dire imposés, par la cour et les universités. Et c'est au point même que si les Anglais puisent les sujets de leurs tragédies aux sources italiennes, ils adoptent, pour les traiter, la manière antique, celle de Sénèque tout au moins, les resserrant, les réduisant, les comprimant, en un mot, les faisant entrer de force dans le moule classique, où semble pouvoir être coulé désormais le drame anglais.

En effet, à côté des traducteurs et des dramaturges, grands imitateurs de Sénèque, il y a les critiques de l'école classique qui, de toute la puissance de leur talent, exposent, défendent et prônent la théorie classique. C'est la forme du vers classique qu'ils recommandent d'abord. Sidney forme une sorte de tribunal poétique, un Aréopage ou Sénat de Poètes[2], qui devra édicter les lois de la poésie, ou plutôt de la métrique anglaise. Deux de ses camarades d'université, partisans comme lui de la culture et de l'imitation classiques, Fulke Grevil et E. Dyer, lui prêtent leur concours, et bientôt Gabriel Harvey, avec quelques autres, vient grossir le nombre de ces juges poétiques qui s'attachent, en vain, d'ailleurs, à donner pour base à la versification anglaise, non l'accent, mais la quantité des anciens mètres. Spenser même se joignit au nouveau groupe qui prétendait introduire les trimètres iambiques, les hexamètres, les vers saphiques et autres combinaisons de l'antiquité grecque et romaine. Ajoutant l'exemple au précepte, Sidney et Spenser se mirent à l'œuvre : heureusement ils

1. Ward, *E. Dramatic Lit.*, vol. I, p. 113.
2. Churton Collins, *Essays and Studies*, p. 141.

ne persistèrent pas longtemps dans cette entreprise plutôt malheureuse. Néanmoins cette tentative fut faite : l'autorité classique était non seulement reconnue par ce groupe littéraire, mais l'aréopage poétique des Sidney et des Spenser tendait à la faire accepter, à l'imposer presque à tous ceux qui les entouraient. Les efforts des critiques classiques ne portèrent pas seulement sur la versification anglaise, mais aussi sur la conception même de la tragédie qu'ils voulaient rigoureusement classique. Whetstone, en tête de *Promos et Cassandra*, en 1578, a écrit, non pas, comme on l'a insinué, une petite Préface de Cromwell du romantisme anglais, mais, dans la dédicace qui précède la pièce, il a surtout donné les règles classiques et fait la critique du drame de son époque, vagabondant parfois trop librement, selon lui, dans le temps et dans l'espace. « L'Anglais, dit-il, d'abord fonde son œuvre sur des impossibilités : puis, en trois heures, il court à travers le monde, se marie, a des enfants, fait de ces enfants des hommes, et ces hommes conquièrent des royaumes, égorgent des monstres, font descendre les dieux du ciel et vont chercher les diables en enfer. Et ce qui est pire, ce fond est moins imparfait que la mise en œuvre ne manque de mesure ; comme les poètes ne pèsent rien, on rit d'eux et de leurs folies, et cela va jusqu'au mépris ; souvent, pour créer de la gaieté, ils font d'un rustre le compagnon d'un roi ; dans leurs conseils les plus graves, ils laissent les sots émettre leur avis, et c'est le même discours qu'ils donnent à tous les personnages, ce qui est un grossier manque de decorum, car un corbeau contrefera mal la voix délicieuse du rossignol ; et même un langage si affecté convient mal à un rustre ; pour qu'une comédie soit bien faite, les graves vieillards doivent instruire, les jeunes gens doivent avoir les imperfections de la jeunesse, les courtisanes doivent être lascives, les jeunes garçons malheureux, les rustres doivent parler sans art, et toutes ces actions doivent s'entremêler de telle façon que ce qu'il y a de grave puisse instruire, et ce qui est plaisant puisse divertir ; sans cette variété, l'attention serait mince et la faveur peu marquée [1]. » Qu'est-ce autre chose que l'unité de temps recommandée par Whetstone à ses contemporains, la séparation des genres, et l'unité de caractère ?

1. Sidney, *An Apologie for Poetrie* (éd. Cambridge Press, notes, p. 152).

Cette même théorie classique se retrouve, en termes presque identiques, reproduite par ce fidèle admirateur de l'antiquité qui a nom Sidney. « Il arrive d'ordinaire, dit-il, que deux jeunes gens, prince et princesse, s'éprennent l'un de l'autre : après de nombreuses épreuves, elle devient enceinte et met au jour un beau garçon ; celui-ci disparaît, grandit et devient un homme, tombe amoureux, il est tout prêt à faire un autre enfant, et tout ceci dans l'espace de deux heures. » Sidney trouve que ce n'est pas sans raison qu'on proteste contre la tragédie et la comédie, telles qu'on les conçoit alors, car on n'observe les règles ni de la bienséance ni d'une poésie habile. Ce qu'il admire avant tout, c'est « le discours majestueux et les phrases bien sonores, s'élevant jusqu'à la hauteur du style de Sénèque ». Il n'y a de possible et de vraie qu'une conception dramatique, celle qui s'inspire des règles d'Aristote et du bon sens, c'est-à dire celle où sont observées les unités de lieu et de temps, toutes deux absolument nécessaires, l'action devant s'enfermer en un seul lieu et se borner à un seul jour. Qu'on n'aille donc pas mettre « l'Asie d'un côté et l'Afrique de l'autre avec tant de royaumes de moindre importance que l'acteur, en entrant, doive toujours commencer par dire où il est, autrement on ne comprendra rien à l'histoire. Nous aurons, ajoute Sidney, trois dames se promenant et cueillant des fleurs, et il nous faudra croire que la scène est un jardin. Bientôt nous apprenons la nouvelle d'un naufrage au même endroit, et alors c'est notre faute si nous n'y voyons pas un rocher. A la suite de cela surgit un monstre hideux, avec du feu et de la fumée ; alors les malheureux spectateurs sont obligés de prendre cet endroit pour une caverne. Pendant ce temps, deux armées se présentent, représentées par quatre sabres et quatre boucliers, et alors qui aura le cœur assez dur pour ne pas voir là un vrai champ de bataille ? » Sidney conçoit la tragédie comme la voient Aristote ou ses commentateurs, avec les unités, les récits à la manière des anciens, en observant la règle de la concentration, c'est-à-dire, pour l'action, en ne remontant pas trop loin dans le passé, *ab ovo*, comme dit Horace, en se bornant à la « crise », en tenant compte de la séparation des genres, ne mélangeant jamais le tragique et le comique [2]. Bref, chez Sidney, c'est la conception classique dûment

1. Sidney, *An Apologie for Poetrie*, p. 52 (Cambridge Press).
2. Id., *ibid*, pp. 51, 52, 53, 54.

et doctement appuyée de l'autorité d'Aristote et d'Horace, sans cesse invoquée, et dont les citations reviennent à tout instant sous la plume du critique anglais : c'est de Sidney même [1] — nous dirions plus volontiers de Whetstone, la priorité devant certainement lui être attribuée — que serait venue, pour la première fois clairement formulée, la règle de l'unité de lieu, longtemps avant la *Silvanire* (1625) et la *Sophonisbe* (1629) de Mairet, que l'on considère — la *Cléopâtre* de Jodelle étant peut-être un peu trop oubliée — comme les premières pièces de la scène tragique en France. A côté de Sidney, Webbe ajoute à son *Discours de la Poésie anglaise* (1586) les règles prescrites par Horace dans son *Art poétique*, déclarant que ce sont là « des observations très nécessaires qui doivent être notées par tous les poètes [2]. Il résume, en formules claires et courtes, toute la pensée de l'auteur de l'*Épître aux Pisons*. George Puttenham croit aussi à la nécessité des règles dans son *Art de la Poésie anglaise* (1589) et pense qu'il est possible et utile pour ses compatriotes d'avoir un *Art poétique*, comme en ont eu les Grecs et les Latins. Ce sera « un ensemble de règles et de préceptes établis par des personnes instruites et réduits en méthode [3] ».

Malgré la cour, malgré les universités, malgré les traducteurs, les imitateurs de Sénèque et aussi les critiques influents, le classicisme ne put triompher, et le courant romantique, chaque jour plus rapide, chaque jour plus violent, finit par tout entraîner avec les Peele, les Greene, les Kyd, les Marlowe et surtout avec Shakespeare. Est-ce à dire pour cela que le courant classique fut brusquement interrompu et que, pareil à certains fleuves qui soudain disparaissent sous terre, il se perdit en des profondeurs impénétrables, invisible désormais ? Il n'en est rien, et, à vrai dire, les pré-shakespeariens ne sont pas sans devoir eux-mêmes quelque chose à la culture classique. Élèves et gradués des universités de Cambridge et d'Oxford, ils reçurent une forte éducation classique dont ils témoignèrent, soit par les traductions entreprises par eux, soit par le nombre de citations semées dans leurs œuvres. Marlowe va jusqu'à la profusion dans *le Juif de*

1. H. Breitinger, *les Unités d'Aristote avant le* Cid *de Corneille*, pp. 36-41.
2. Webbe, *A Discourse of English Poetrie*, p. 85-92 (éd. Arber).
3. G. Puttenham, *The Arte of English Poesie*, p. 21 (éd. Arber).

Malte, *Edouard II*, et *Didon* surtout, où il suit Virgile avec une grande fidélité. Les allusions classiques y abondent aussi : on y rencontre Junon et Vénus, Circé et les Cyclopes, Hélène et Protée, Pluton et Mercure, les divinités de l'Olympe, et, à l'occasion, les grandes figures de l'histoire romaine. Le traducteur d'Ovide et de Lucain sait souvent, par son vigoureux talent, nous faire souvenir de la grandeur tragique d'Eschyle. Peele, venu d'Oxford, Greene, à la fois de Cambridge et d'Oxford, le premier dans *la Mise en accusation de Pâris*, et le second dans *Alphonse, roi d'Aragon*, mettent à contribution toute la mythologie de l'antiquité. Kyd, dans *Cordelia*, Lodge, Nash, Lyly, dont l'euphuisme n'est pas sans profondes racines classiques et dont les pièces *Sapho et Phaon*, *Alexandre et Campaspe*, ont pour sujet des fables classiques, tous les pré-shakespeariens enfin ont voisiné avec les littératures de la Grèce et de Rome.

Shakespeare lui-même, s'il ne tient aucun compte de la règle des trois unités qu'il viole à tout instant, ne la brave pas délibérément et s'excuse plutôt dans le prologue de *Henri V* de ne pas enfermer son action dans les limites de temps et de lieu, et il compte sur la présence du chœur et l'imagination des spectateurs pour aider ceux-ci à suivre sa « Muse de feu escaladant le ciel étincelant de l'invention » et franchissant d'un bond le temps et l'espace. N'emprunte-t-il pas aussi au drame antique son prologue et son épilogue ? Sans doute il ne leur conserve pas tout à fait le rôle important qu'ils avaient dans la tragédie grecque ; mais si dans *Roméo et Juliette* ce n'est qu'un simple sonnet, exposant cependant très clairement le sujet de la pièce, c'est-à-dire la tragique histoire de « deux amoureux sous des étoiles funestes » ; si, dans *Troilus et Cressida*, le prologue s'allonge un peu et renseigne aussitôt le spectateur, tant sur le lieu de l'action que sur le sujet de la pièce, ce prologue, mis en tête de *Richard III*, prenait les proportions d'une véritable exposition à la manière antique [1]. Les chœurs de *Henri V* de Shakespeare, comme ceux de *Faust* dans Marlowe, ne sont ils pas aussi des vestiges du chœur antique [2] ? et la rime à la fin de certaines scènes, surtout la dernière de chaque acte, dans quelques pièces comme *Macbeth*, n'est-

1. Ward, *E. Dramatic Lit.*, vol I, pp. 385, 509.
2. Chetwood, *A General History of the Stage*, p. 11.

elle pas là, comme on l'a supposé, pour remplacer en quelque sorte le chœur du drame grec [1] ? Enfin, sans creuser ici la question plus qu'il ne convient, ne trouve-t-on pas dans les craintes, les remords, les épreuves, la mort de Macbeth, quelque chose de la Némésis antique ? N'y a-t-il pas aussi dans les prédictions des sorcières sur la lande dévastée, dans le : « Macbeth, tu seras roi ! » une manière d'oracle antique, source de toute action, propulsion de toute énergie ? Hamlet et Oreste, comme on l'a signalé [2], ne s'imposent-ils pas à la comparaison du lecteur attentif ? Si l'on a décrit le Romantisme des Classiques pour ce qui concerne la littérature française, je ne sais s'il n'y aurait pas lieu d'écrire, au sujet des pré-shakespeariens et de Shakespeare lui-même, une étude qui aurait pour titre : le Classicisme des Romantiques ; le sujet ne serait ni mince ni futile ; un intérêt certain s'attacherait à la démonstration de la persistance de l'élément classique chez les grands romantiques, à l'époque la plus prospère du romantisme anglais.

Avec Ben Jonson, contemporain de Shakespeare, l'art classique trouve un champion des plus autorisés. Alors que William Alexander faisait jouer, entre 1603 et 1605, ses tragédies classiques de *Darius*, *Crésus*, *Jules César* et d'*Alexandre*, « prenant pour modèle les Anciens en introduisant le chœur entre les actes [3] » et en reproduisant le ton grave et sentencieux des tragédies de Sénèque ; quand Daniel, l'Atticus de son époque, comme on l'appelait, écrivait sa *Cléopâtre* et faisait jouer son *Philotas*, Ben Jonson, en pleine floraison romantique, apportait sa gerbe de fleurs, moins étincelantes de libre fantaisie, de forme moins irrégulière et moins capricieuse, mais fleurant bon aussi, car le parfum dont elles étaient imprégnées venait — un peu évaporé cependant — d'Athènes et de Rome. « Jonson fut sans aucun doute le meilleur classique des dramaturges de son temps, et il revendique aussi vigoureusement que Voltaire au siècle suivant le droit pour l'antiquité de déterminer les principes du drame [4]. »

1. Shakespeare, *Macbeth* II, 1. Appendice VII. ed. Morel.
2. Stapfer, *Shakespeare et les tragiques grecs*.
3. Langbaine, *The Lives of the E. Poets*, p. 2 ; Ward, *E. Dramatic Lit.*, vol. II, p. 145.
4. *The Edinburgh Review*, July 1855 (article *The Genius of Dryden*), p. 35.

Jonson était un classique par son éducation même. Dès vingt-trois ans il s'était assimilé les classiques grecs et romains ; il était un des hommes certainement les plus instruits de son époque : il avait traduit Horace avec une merveilleuse fidélité, et, semble-t-il, la *Poétique* d'Aristote. Sa bibliothèque était abondamment fournie des meilleures éditions des classiques et on se demande s'il existait dans tout le royaume une bibliothèque personnelle plus riche que la sienne en livres rares et précieux [1]. « Il était digne d'être l'élève de Camden et l'ami de Selden. Les classiques grecs et romains étaient lus à son époque, mais nul ne s'en pénétra plus complètement. Les philosophes grecs, les historiens et les poètes de Rome lui étaient familiers, et il passait d'auteurs moins connus, de Libanius et Athénée, à Lucien et à Plutarque, à Tacite et à Virgile. Sa vénération pour Aristote n'était pas dite du bout des lèvres ; il comprenait la définition et les règles de la *Poétique* mieux que ceux qui, dans la suite, arrivèrent à en grignoter les restes desséchés [2]. » Taine a décrit toutes ces merveilles d'érudition : « Peu d'écrivains ont travaillé plus consciencieusement et davantage ; son savoir était énorme, et dans ce temps des grands érudits, il fut un des meilleurs humanistes de son temps, aussi profond que minutieux et complet, ayant étudié les moindres détails et compris le véritable esprit de la vie antique. Ce n'était pas assez pour lui de s'être rempli des auteurs illustres, d'avoir leur œuvre entière incessamment présente, de semer volontairement et involontairement toutes ses pages de leurs souvenirs. Il s'enfonçait dans les rhéteurs, dans les critiques, dans les scoliastes, dans les grammairiens et les compilateurs de bas étage ; il ramassait des fragments épars, il prenait des caractères, des plaisanteries, des délicatesses dans Athénée, dans Libanius, dans Philostrate. Il avait si bien pénétré et retourné les idées grecques et romaines, qu'elles s'étaient incorporées aux siennes [3]. » Et comme pour résumer en un mot et concentrer en une épithète toute cette variété, cette profondeur, cette sûreté d'érudition, Taine ajoute que Jonson semble « spécial en tout genre ». Ayant bu à si longs traits

1. Ben Jonson, *Works* (éd. Gifford, Introduction, pp. 23, 43).
2. Ward, *E. Dramatic Lit.*, vol. I, p. 595.
3. Taine, *Hist. de la Lit anglaise*, t. II, p. 104.

aux sources grecques et romaines, et s'étant, par là même, rendu compte de tout ce qu'il y a de vérité et de simplicité dans le théâtre antique, Jonson ne pouvait qu'être frappé de l'irrégularité, un peu inartistique, au moins à nos yeux de fils de races latines, du théâtre romantique anglais. Son esprit, conscient de cette mesure, de cette harmonie dans les proportions qui sont le propre du drame classique, se scandalisa de l'enflure fréquente de la forme, surtout chez les pré-shakespeariens, des inégalités, du choc parfois un peu brutal des éléments, tragique et comique, qui caractérisent la manière shakespearienne. Si dans son *Poëtastre*, comédie d'allure fort satirique, Jonson réhabilite en quelque sorte Horace, calomnié de Crispinus-Marston « par ignorance, par sottise et par malice » ; si le critique latin distribue à son détracteur, dont il veut purger la cervelle aussi bien que l'estomac, les pilules qu'il porte sur lui et qui ne tardent pas à produire l'effet attendu, car elles sont faites de l'ellébore du plus beau blanc [1] ; si les anciens ont toute l'admiration, toutes les préférencs du poète anglais, celui-ci ne manque pas de ridiculiser le drame un peu sonore de quelques-uns de ses devanciers ou de ses contemporains. A un autre point de vue aussi — je ne parle pas de l'immoralité qu'il reproche aux auteurs de son temps, — il veut se tenir à l'écart et s'abstenir de « ces expressions si impropres, de ces solécismes si nombreux, d'un tel manque de sens, de ces images si hardies, de ces métaphores si usées. . capables de violer l'oreille d'un païen [2], » qui constituent la monnaie courante des écrivains autour de lui. C'est vers le style régulier, pondéré, classique, en un mot, que Jonson incline manifestement. Avec lui rien de violent, rien d'exagéré. « Nous ne rencontrons point sur notre route d'images extraordinaires, soudaines, éclatantes, capables de nous éblouir et de nous arrêter ; nous voyageons éclairés par des métaphores modérées et soutenues ; Jonson a tous les procédés de l'art latin [3]... » Classique par son style, il ne l'est pas moins par le choix des sujets : il les emprunte, non à l'histoire nationale ou à la légende britannique, sources presque intarissables où

1. Ben Jonson, *The Poetaster*, A. V, 1 (éd. Gifford, p. 131).
2. Ben Jonson, *Works* (éd. Gifford , p. 172. *Volpone or The Fox* (Dédicace).
3. Taine, *Hist. de la Lit. angl.*, t. II, p. 106.

a si amplement puisé Shakespeare, mais c'est dans l'histoire romaine qu'il prend le sujet de ses pièces. Il va, en fait de vérité historique, jusqu'à se faire l'esclave du texte latin ou grec qu'il traduit littéralement. Ce n'est plus du Jonson que nous lisons, c'est du Cicéron ou du Salluste. On a cité l'apostrophe fameuse de la première Catilinaire : Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra ? quamdiu furor iste tuus nos eludet ?... » rendue ainsi mot à mot :

> Whither at length wilt thou abuse our patience.
> Still shall thy fury mock us ?...

On a comparé, pour en marquer l'absolue ressemblance, l'exclamation bien connue : « O tempora ! o mores ! Senatus hæc intelligit, consul videt ; hic tamen vivit. Vivit ? immo vero in senatum venit... » et la traduction de Jonson :

> O, age and manners ! this the Consul sees,
> The Senate understands, yet this man lives.
> Lives ? Ay, and comes here into council with us... [1]

Et cela continue, non pour quelques lignes, ici ou là, mais pour des tirades entières, semées en maint endroit et dont on pourrait aisément multiplier les exemples. Il oublie trop que la vérité dramatique et la vérité historique sont choses fort différentes ; il ne songe pas que, si l'on demande à l'historien de tracer des portraits exacts, on exige assurément moins de fidélité au poète dramatique; il oublie que celui ci, en revanche, doit avant tout créer des peintures vivantes. A poursuivre scrupuleusement, religieusement la vérité historique, telle qu'elle jaillit du texte antique, Jonson n'a pas donné une idée aussi exacte, une conception aussi nette du monde romain que Shakespeare, avec toutes ses fautes et tous ses anachronismes. Le classique Jonson a reproduit le costume, l'enveloppe extérieure du vrai Romain, le romantique Shakespeare a mieux sondé l'âme romaine et nous l'a mieux fait connaître.

1. Austin, *The Lives of the poets laureate*, pp. 87-88.

Et cependant Jonson avait pris toutes ses précautions pour écrire des chefs-d'œuvre. Il y a, croit-il, des règles pour composer une bonne pièce, et ces règles, il faut d'abord les apprendre, ce que ses contemporains oublient trop souvent : « instruits et ignorants, tous écrivent des pièces : il n'en était pas ainsi jadis. On exerçait un métier quand on avait été élevé pour cela et qu'on en connaissait les procédés. Un honnête fabricant de rapières faisait de bonnes lames, et le médecin apprenait aux hommes à vomir et à... Le savetier s'en tenait à son alène ; mais maintenant celui-là veut être poète qui peut à peine guider une charrue [1] ». Il y a donc une technique du métier à apprendre avant tout. Quiconque veut faire du théâtre doit en connaître les lois. Or, quelles sont pour Ben Jonson ces lois du théâtre? Toute sa théorie dramatique ne nous est point connue : elle était probablement développée dans les « Observations » qu'il se proposait de publier avec la traduction de l'*Art poétique* d'Horace ; mais si nous avons l'*Épître aux Pisons*, les « Observations » sont perdues. Cependant, par ses préfaces en tête de ses pièces, par ses *Découvertes*, nous en savons assez pour affirmer que son idéal était évidemment l'idéal classique et que c'est de ce côté-là qu'il s'orientait lui-même. Et pourtant on peut se demander si Jonson parfois reconnaissait bien la nécessité des règles : voici, en effet, ce qu'il disait de Sophocle : « Je ne suis pas d'avis d'enfermer la liberté du poète dans les étroites limites des lois que les grammairiens ou les philosophes ont prescrites; car avant la découverte de ces lois il y avait un grand nombre d'excellents poètes qui les observaient déjà, et parmi eux aucun ne fut plus parfait que Sophocle, qui vivait un peu avant Aristote. » N'est-ce pas l'indépendance à peu près absolue du poète qu'il proclame là? On serait tenté de le croire, si on négligeait de lire ce qui précède et ce qui suit ces déclarations. « Notre poète, dit-il, doit veiller à ce que toutes ses études ne consistent pas seulement à apprendre de lui-même, car celui qui affecte d'agir ainsi avoue qu'il a toujours un sot pour maître. Il doit lire beaucoup, mais toujours ce qu'il y a de meilleur et de parfait : ceux qui peuvent lui apprendre beaucoup doivent toujours être considérés comme ses maîtres et être respectés ; parmi eux Horace et Aristote, qui l'a instruit, méritent le plus d'estime.

1. Ben Jonson, cité par Langbaine, *The Lives of the E. Poets*, p. 34.

Aristote fut le premier critique exact, le juge le plus sûr et même le plus grand philosophe que le monde ait jamais eu... »

Les règles, assurément, ne constituent pas le talent, ne créent pas le génie, et toute méthode est vaine « sans un esprit naturel et surtout une nature poétique » ; ce ne sont pas les règles qui font qu'un homme écrira mieux ; mais si la nature l'y prédispose déjà, il deviendra un écrivain d'autant plus parfait. Les grands maîtres à suivre sont évidemment Aristote et Horace : « ce que la nature, à n'importe quelle époque, a dicté aux plus heureux, ou une longue pratique aux plus laborieux, de tout cela, la sagesse et le savoir d'Aristote a fait un art... [1] » Qu'on n'aille pas mépriser les unités pour vagabonder librement dans le temps et l'espace ; « là-dessus, écrit Taine, il a une doctrine ; ses maîtres sont les anciens, Térence et Plaute ». Il observe presque exactement l'unité de temps et de lieu. Il se moque des auteurs qui, dans la même pièce, « montrent le même personnage au berceau, homme fait et veillard de soixante ans, qui, avec trois épées rouillées et des mots longs d'une toise, font défiler devant vous toutes les guerres d'York et de Lancastre, qui tirent des pétards pour effrayer les dames, renversent des trônes disjoints pour amuser les enfants [2] ». Les procédés bruyants du drame romantique ne lui agréent point. Ce n'est pas chez lui qu'on entendra « rouler un boulet pour annoncer qu'il tonne, ni jouer du tambour en tempête pour dire que l'orage approche [3] ». L'unité de caractère n'est-elle pas, d'autre part, clairement recommandée par Cordatus dans *Chacun hors de son caractère* : « Verse, verse, s'écrie Carlo à George, qui revient avec du vin ! » Et Mitis de se scandaliser ! mais Cordatus lui ferme aussitôt la bouche par une citation d'Horace :

Servetur ad imum
Qualis ab incepto processerit, et sibi constet [4].

Joignant l'exemple au précepte, Jonson écrivit *Volpone ou le Renard* en se conformant à la règle des unités et s'en vantant presque

1. Ben Jonson, *Discoveries* (éd. Gifford, p. 763).
2. Taine, *Hist. de la Lit. angl.*, t. II, p. 124
3. Ben Jonson, *Every Man in his Humour*, Prologue (éd. Gifford, p. 89).
4. Ben Jonson, *Every Man out of his Humour*, V, 4 (éd. Gifford, p. 64). Voir aussi *The Magnetic Lady*, I, 1, fin de la scène.

dans la préface : « Comme les meilleurs critiques l'ont prescrit, le poète observe les lois de temps, de lieu et de caractère, et ne s'écarte d'aucune règle utile [1]. » Et, en effet, l'action se passe entièrement à Venise. Dans *la Femme silencieuse* et *l'Alchimiste*, c'est le même souci des préceptes classiques. Si Jonson rejette toute imitation du chœur antique, c'est parce que, dit-il, la scène anglaise n'a « ni la majesté ni la splendeur nécessaires » ; aussi les chœurs de *Catilina* ne furent jamais chantés, ni même destinés à être chantés, et, comme le constate son éditeur, « c'est une simple enfilade de réflexions morales se dégageant du sujet, dans le silence du cabinet, n'étant appropriées à aucun personnage, mais ajoutées à la pièce pour se conformer à la pratique de son temps ». D'un autre côté, si dans *Séjan*, par exemple, la confusion des genres peut être constatée quand le médecin Eudenus est en train de peindre les joues de Livie et quand Régulus fait preuve de mouvements un peu désordonnés lorsqu'il quitte son lit ; si les personnages sont parfois plus nombreux sur la scène que ne le comporte le théâtre des Grecs et des Romains, par exemple dans *Catilina* et dans *Séjan*, Jonson, malgré ces légers accrocs donnés à la formule sacro-sainte de l'antiquité, n'en reste pas moins le champion vigoureux de l'art classique au commencement du XVIIe siècle, en plein romantisme. Ses contemporains, d'ailleurs, ne s'y trompèrent pas. J. Donne, s'adressant en vers latins à l'auteur de *Volpone*, lui disait : « Personne, autant que toi, n'a suivi les anciens [3] .. », et Bolton déclarait Jonson le premier qui ait découvert et offert aux tentatives heureuses des poètes anglais de son temps « le drame savant, les monuments antiques du théâtre des Grecs et des Latins ». Francis Beaumont faisait de lui le seul poète qui ait enseigné les unités de temps, de lieu et autres règles. Tous enfin, contemporains et successeurs [4] de Ben, virent en lui le héraut de l'art classique, le défenseur de l'antiquité, dont il commentait les préceptes sans prendre garde aux clameurs soulevées contre lui, et dont il recommandait les règles avec l'autorité grande qui s'attachait à son

1. Ben Jonson, *Volpone or The Fox*, Prologue (*ibid.*, p. 174).
2. Ben Jonson, *Works* (*Memoirs of Ben Jonson by Gifford*, p. 64).
3. Ben Jonson, *Works*, p. 77.
4. Ben Jonson, *Works*, pp. 77, 78, 80, 791, 793, 798, 799, 802.

nom, insoucieux du mépris de la foule [1], écrivant seulement pour les connaisseurs, seuls à lui rendre justice. Et l'autorité de Jonson était indiscutable quand il présidait le groupe de ses amis et le cercle de ses admirateurs — *the tribe of Ben*, — non plus au club de la Sirène, où il se rencontrait avec Shakespeare, Beaumont et Fletcher, c'est-à-dire ses égaux, mais à la Taverne du Diable, dans la salle d'Apollon, où il gouvernait en monarque constitutionnel, d'après une charte qu'il avait établie lui-même [2].

Avec Chapman, contemporain et ami de Jonson, traducteur d'Homère, nous avons un autre classique. « C'était, avec moins de force, un esprit de la même famille que celui de Ben Jonson, solide, exact, net, dépourvu de souplesse et incapable d'élan... ; la tournure de son esprit, son éducation littéraire et sa science le rapprochent beaucoup de Ben Jonson, dont il n'est pas éloigné de partager les idées sur l'art et qu'il se laisse aller à imiter, au moment où tout le monde, où le public et les écrivains se prononcent contre ses doctrines. Par goût il inclinait vers l'école classique, et, dès 1599, on trouverait dans une de ses pièces une allusion moqueuse à l'habitude qu'avaient les poètes à la mode de mêler le tragique et le comique [3]. » N'y a-t-il pas dans Massinger même, dans son *Acteur Romain*, quelque chose qui n'est pas du pur romantisme, et qui, par la majesté du ton, se rapproche assez de l'art classique, quelque chose enfin de racinien, comme on l'a dit, ou plutôt de cornélien [4] ?

IV

Donc, depuis la première heure, pour ainsi dire, où le drame anglais revêtit une forme littéraire, l'art antique l'inspira continuellement, sinon uniquement et exclusivement. Mais à côté du courant

1. Ben Jonson, *Cynthia's Revels*. Prologue, p. 71. *The Poetaster*, Author to the Reader, p 136 *The Alchemist*, to the Reader, p. 238. *Catiline*, to the Reader, p. 272 *Bartholomew Fair*. Introduction, p. 306. *The Staple of News* : Prologue, p. 376. *The Magnetic Lady*. Introd , p. 438, chorus, III. p. 448.

2. Ward, *Hist. of Dram Lit.*, vol. I, p. 534.

3. Mézières, *Contemporains et successeurs de Shakespeare*, pp. 194, 201.

4. Saintsbury, *A History of Elizabethan literature*, p. 400.

classique, et parallèlement, coulait le courant romantique, distinct en sa course, mais aussi, parfois, mêlant aux ondes plus calmes ses flots tumultueux. Voguer sur ce fleuve lumineux serait traverser ravi le pays enchanté où s'est épanouie brillante, irrégulière, admirable toujours, la floraison des chefs-d'œuvre romantiques Nous n'en avons pas le loisir. Si nous nous sommes un peu attardé à muser dans les champs classiques, c'est qu'il nous plaisait de vagabonder au hasard des détours du chemin sur un terrain assez peu exploré, dont la topographie reste encore à établir et la carte à dresser d'une façon précise : notre curiosité littéraire de fils de race latine y trouvait son compte. Mais nous devons renoncer à la même course vagabonde sur le domaine romantique. Le romantisme, en effet, mais c'est, sinon toute la littérature anglaise, au moins la part la plus grande et aussi la meilleure. Aussi traverserons-nous en hâte, à pas précipités, les champs romantiques, évitant de nous laisser entraîner à cueillir trop de fleurs le long de la route, à capturer trop de papillons.

Sans remonter à cette époque un peu lointaine des miracles et des moralités, compositions sensiblement les mêmes en France et en Angleterre, et où cependant nous ne manquerions pas de relever des traces certaines d'influence française, sans étudier même cette période où la littérature italienne fournissait au drame anglais la forme classique et l'éclat de sujets romantiques, repris quelquefois ensuite par les grands shakespeariens, il nous suffira de marquer cette époque où le drame anglais, ne se bornant pas au choix de sujets classiques, à l'imitation de modèles classiques, puisait en soi sa propre nourriture, sa force et aussi son originalité. On se prit alors à feuilleter les annales nationales et à inaugurer en Angleterre la tragédie historique alimentée par les faits tirés de la légende et de l'histoire britanniques. C'est de là qu'est sorti au moins le sujet des *Malheurs d'Arthur* et des *Fameuses Victoires de Henri V; le Règne troublé du roi Jean* n'a pas d'autre origine, non plus que *la véritable Histoire du roi Lear et de ses trois filles : Gonorill, Ragan et Cordella.* Tandis que le drame tragique s'inspirait de la légende et de l'histoire nationales, la comédie, par les soins de John Heywood, ne passait pas les frontières, en quête de sujets à traiter, regardait à ses côtés et cherchait dans la vie de chaque jour les éléments nécessaires au divertissement du public. De cette source jaillirent successivement : *la joyeuse Pièce entre Jean*

Jean le mari, Tyb sa femme, et sir John le prêtre, puis la farce intitulée *Les quatre P* (quatre personnages dont le nom, en anglais, commence par un P), enfin *la joyeuse Pièce entre le pardonneur et le moine, le curé et le voisin Pratte*, et quelques autres compositions d'une gaieté un peu grosse, précédant les véritables comédies anglaises : *Ralph, Roister Doister* et *l'Aiguille de la vieille mère Gurton.* Il y avait deux publics à contenter, celui des universités et de la cour, n'admettant rien de ce qui ne portait pas l'estampille classique, et celui des théâtres populaires, qui restait fidèlement épris de grosse farce et de bouffonnerie : c'est à ce dernier surtout qu'étaient destinés ces premiers essais de comédie anglaise.

Si maintenant nous continuons cette revue sommaire des œuvres romantiques, nous avons sous les yeux une luxuriante moisson : c'est Kyd avec sa *Tragédie espagnole*, où la grâce souple et touchante d'une belle scène d'amour avant la mort d'Horatio, et le désespoir poignant, le désir de vengeance d'un vieux père découvrant le cadavre de son fils, ont trouvé une expression tendre et forte tour à tour ; c'est Marlowe avec son *Tamerlan le Grand*, son *Histoire tragique du Docteur Faust*, son *Juif de Malte*, où la pensée monte haute et large, emphatique souvent, jusqu'aux sommets de l'art dramatique, où l'expression s'enfle et résonne dans toute l'ampleur d'un « vers puissant », annonçant le *Marchand de Venise* de Shakespeare et le *Faust* de Gœthe ; c'est Peele, c'est Greene, c'est Lodge aussi, c'est Nash également, enfin c'est Shakespeare, chez qui — et nous parlons de tous les romantiques — on sent comme le bouillonnement d'une vie nationale intense, on contemple ébloui les splendides caprices d'une imagination colorée et ardente, sans répit, à peine, quand il s'agit de Shakespeare, pour apercevoir quelques taches dans ce soleil resplendissant. Et l'on redit tout bas ce qu'un autre prince du romantisme a écrit du grand tragique anglais : « Shakespeare a la tragédie, la comédie, la féerie, l'hymne, la force, le vaste rire divin, la terreur et l'horreur, et, pour tout dire en un mot, le drame. Il touche aux deux pôles. Il est de l'olympe et du théâtre de la foire. Aucune possibilité ne lui manque[1]. » Héros et héroïnes sont pour nous superbes, ceux-là et celles-ci également prenants dans l'œuvre si touffue, si variée, si complète

1. Victor Hugo, *William Shakespeare*, p. 259.

du poète de Stratford. « Hamlet, le doute, est au centre de son œuvre, et aux deux extrémités, l'amour ; Roméo et Othello, tout le cœur. Il y a de la lumière dans les plis du linceul de Juliette ; mais rien que de la noirceur dans le suaire d'Ophélia dédaignée et de Desdemona soupçonnée. Ces deux innocences auxquelles l'amour a manqué de parole ne peuvent être consolées. Desdemona chante la chanson du saule sous lequel l'eau entraîne Ophélia. Elles sont sœurs sans se connaître, et se touchent par l'âme, quoique chacune ait son drame à part. Le saule frissonne sur toutes deux. Dans le mystérieux chant de la calomnie qui va mourir flotte la noyée échevelée, entrevue. » Mais il était écrit au grand livre de la destinée, avant d'être inséré dans l'ode de Victor Hugo, que « le semeur d'éblouissements » pour nous, peut-être, « a des égaux, mais pas de supérieurs[1] ».

Shakespeare mort, il ne restait que de rares et maigres épis à glaner dans les champs presque épuisés du romantisme anglais : la différence, la décadence, se firent aussitôt sentir. La reine Élisabeth disparue, la vie nationale diminua aussitôt d'intensité pour s'éteindre peu à peu, et, par là même, la vie dramatique. C'en était fait maintenant de cet enthousiasme vibrant qui inspirait jadis les grands romantiques : l'Angleterre de Jacques Ier n'était plus l'Angleterre de la reine Élisabeth, jouant dans le monde le grand rôle que l'on sait : elle renonçait aux grandes entreprises qui déterminent de puissants courants dans la vie d'un peuple, elle se tenait à l'écart du reste de l'Europe, s'isolait presque et se risquait, pour s'y égarer bientôt, sur la lande desséchée de la controverse religieuse. Or, on l'a dit avant nous, « le théâtre ne peut exister que comme image de la vie. Dans les mains des auteurs du temps d'Élisabeth, il reflétait l'énergie d'une nation qui s'éveille. Marlowe et Shakespeare voyaient se former autour d'eux de vastes rêves de conquêtes, des plans de découvertes, et briller l'enthousiasme de la Renaissance avec la conscience de la liberté religieuse ; leurs pièces en étaient l'image. Le grand poète est l'homme qui saisit la direction générale et dominante de la pensée de son siècle[2]... » Aussi le métal se refroidit-il sur l'enclume sonore où les grands romantiques forgeaient leurs chefs-d'œuvre. Adieu la

1. Victor Hugo, *William Shakespeare*, pp 262, 281, 473.
2. Perry. *Littér. anglaise...* (Traduction Lemarquis, p. 105.)

ferveur des enthousiasmes d'antan, partant, plus de spontanéité et de fantaisie brillante, plus d'accents ravis, plus de battements d'ailes, plus d'enivrements ! c'en était fait de toute cette poésie semée, comme des étoiles, de tous côtés. Shakespeare lui-même, renaissant de ses cendres, n'aurait pu faire revivre, et, peut-être, ranimer même un instant le drame romantique mort, ou tout au moins moribond. La décadence éclate aux yeux de l'observateur même le plus superficiel.

Quelle distance sépare les successeurs immédiats de Shakespeare du grand génie qui avait créé *Roméo et Juliette*, *Hamlet*, *le Marchand de Venise*, *le roi Lear*, *Macbeth* et *Othello !* Webster accumule comme à plaisir les horreurs sur la scène : il se complaît parfois dans des situations épouvantables, au milieu des plus terrifiants spectacles. L'effet, à n'en pas douter, est prodigieusement intense : le poignard y fait merveille; les crânes roulent de tous côtés, la mort est partout : ce ne sont qu'assassinats et cercueils, tombes toujours ouvertes, meurtriers toujours à l'œuvre. Qu'on lise *la Duchesse de Malfi*[1] : on voit là comme un entassement des horreurs les plus tragiques. Y a-t-il quelque chose de plus épouvantable que ce baiser donné par la duchesse, dans l'obscurité, à la main glacée d'un homme mort, son mari ? Y a-t-il rien de plus horrible que la vue, par cette malheureuse, des figures d'Antonio et de ses enfants qu'elle croit assassinés ? Je ne pense pas qu'il y ait dans aucune autre littérature rien de plus lamentablement sinistre. Webster atteint au comble de l'horreur tragique. A côté des personnages de Webster, d'un relief vraiment trop puissant, les caractères de Massinger manquent assurément de l'intensité de vie qu'on leur désirerait, leur silhouette est grise, voire un peu effacée : chez lui, la passion est sans chaleur, et, dans les crises les plus émouvantes, ses personnages n'ont rien de ce qui les exalte, de ce qui nous transporte : ils restent inférieurs aux situations qu'ils ont créées et comme écrasés sous le poids de la passion par eux déchaînée. Avec Ford, plus qu'avec Webster — on peut les rapprocher pour la violence angoissante de certaines scènes[2] — les réminiscences

1. Voir Mézières, *Contemporains et successeurs de Shakespeare*, p. 220-228.

2. Voir dans *'Tis Pity She's a whore*, comment Giovanni, frère incestueux d'Annabella, tue sa sœur, entre dans la salle du festin où le mari d'Annabella doit la faire assassiner, porte au bout d'un poignard le cœur de la malheureuse victime, sa maîtresse, dit-il en présence de tous, et tue son vieux père par cette révélation

de Shakespeare sont trop fréquentes. Palladio rappelle Hamlet, et l'on n'est pas loin de reconnaître Viola dans la douce Eteocla de *la Mélancolie de l'Amant*. Dans *le Sacrifice de l'Amour*, d'autre part, d'Avolos, excitant la jalousie du duc contre Fernando, n'est qu'un Iago démarqué. Ajoutons à cela — car nous indiquons seulement les points qui marquent la décadence indéniable du drame romantique — une trop grande hâte dans l'établissement de ces pièces, fort éloignée du grand art que l'on trouve partout dans l'œuvre de Shakespeare[1]. Chez Shirley, à côté d'heureux exemples d'une originalité incontestable, n'y a-t-il pas nombre d'emprunts à Jonson et à Shakespeare, et les sujets traités par le poète ont-ils toute la variété qu'on leur désirerait? Brome, à son tour, se dégage-t-il absolument de l'influence de Jonson et sait-il éviter de trop se souvenir du *Roi Lear* et de *Macbeth* dans *l'Echange de la Reine*? Avec les Cartwright, les Jasper Mayne, les Suckling et Denham lui-même, c'est toujours, plus manifeste encore, la décadence romantique, s'accusant de tous côtés par une collaboration trop active, des emprunts trop fréquents. La déclamation remplaça l'expression de la passion vraie. Il y a une trop grande uniformité dans le choix des sujets, dans le ton même dont sont traitées des passions différentes. Les derniers successeurs de Shakespeare ne rappellent que de loin en loin la force, l'élévation, l'essor shakespeariens. Avec la poésie, la forme du vers s'altérait aussi, se désarticulait en quelque sorte, perdant toutes les qualités qui avaient fait le vers sonore, majestueux de Marlowe, le vers plein, varié et fort de Shakespeare.

Du côté romantique donc le drame était visiblement épuisé, comme ces terrains qui, trop longtemps fertiles et fatigués d'une culture trop intense, d'une production trop abondante, doivent pendant quelques années au moins rester en jachère. Il n'y avait rien à espérer pour les dramaturges de la Restauration; il était inutile de souffler sur les cendres romantiques déjà froides ; pas la moindre étincelle à raviver : la large flambée shakespearienne était éteinte, peut-être à tout jamais ; en tout cas, le drame ne devait pas retrouver, en Angle-

subite, perce d'un coup d'épée le mari d'Annabella et meurt lui-même sous les coups d'assassins.

1. Moulton, *Shakespeare as an artist*.

terre, l'éclat rayonnant qui nimbait le front du poète de Stratford-sur-Avon. Pouvaient-ils consulter les modèles classiques et trouver dans l'imitation des anciens les éléments d'une renaissance dramatique ? Il n'y fallait guère compter. Les tragédies classiques de Ben Jonson n'avaient pas passé sans protestations. Son fougueux éditeur, Gifford, qui le défend avec une inlassable énergie, est bien obligé de reconnaître que, si elles ne furent pas condamnées brutalement, une opposition constante leur fut faite et qu'elles ne reçurent pas l'accueil favorable, le succès même qu'à ses yeux elles méritaient [1]. Par instinct, en quelque sorte, l'Anglais se détournait de l'art classique. On peut se demander comment un peuple, par ailleurs si précis, si méthodique, si ami de l'ordre, a pu, en matière littéraire, se montrer si indocile, si irrégulier, si inégal, si ennemi de toute règle établie, de toute loi promulguée par Aristote ou Horace, ou bien interprétée par un Sidney. Cette indépendance jalouse, cette impatience de tout joug littéraire ne sont pas le moindre de nos étonnements. Mais il faut bien le constater : chaque fois que l'art classique a tenté de pénétrer et de s'implanter en Angleterre, chaque fois il a été renié et repoussé. Il semble, comme l'a dit un critique anglais qui ne manque ni de science ni d'autorité, qu'un Charles Martel anglais ait chaque fois, en une bataille littéraire de Tours, arrêté et refoulé l'envahisseur [2].

Quelle peut être la cause de cette résistance invincible ? Pour l'époque lointaine où la pensée saxonne tentait ses premiers bégaiements, on conçoit assez bien que la culture latine ait eu fort peu de prise sur l'esprit saxon. Taine l'a expliqué, et les raisons qu'il en donne restent entières : « Les Saxons avaient trouvé la Bretagne abandonnée des Romains ; ils n'avaient point subi, comme leurs frères du continent, l'ascendant d'une civilisation supérieure ; ils ne s'étaient point mêlés aux habitants du sol : ils les avaient toujours traités en ennemis ou en esclaves, poursuivant comme des loups ceux qui s'étaient réfugiés dans les montagnes de l'Ouest, exploitant comme des bêtes de somme ceux qu'ils avaient conquis avec le sol. Tandis que les Germains de la Gaule, de l'Italie et de l'Espagne,

1. Gifford, *The Works of Ben Jonson*, pp. 19, 20, 24, 29, 44.
2. Saintsbury, *Elizabethan Lit.*, p. 58.

devenaient Romains, les Saxons, gardant leur langue, leur génie et leurs mœurs, faisaient en Bretagne une Germanie hors de la Germanie. » Ils restèrent donc intacts dans leur isolement et aussi leur originalité. Un siècle et demi après, mis un peu en contact avec l'antiquité par la *Consolation de Boëce,* que traduisit pour eux leur roi Alfred, ils ne se laissèrent pas davantage entamer. Le traducteur dut dépouiller le texte latin de tout ce qu'il avait d'élégant, de travaillé, de classique, pour le réduire à une simplicité presque enfantine et le mettre ainsi à la portée de l'esprit saxon, « esprit tout neuf, qui n'a jamais pensé et ne sait rien ». Une âme aussi inculte ne pouvait tout d'un coup s'ouvrir à la culture latine, « il y avait un mur infranchissable entre la savante littérature ancienne et l'informe barbarie présente ». Ce n'était pas tout : un autre obstacle, permanent celui-là, et tout aussi puissant, se dressait entre l'esprit saxon et l'esprit latin : « Par delà cette barrière, qui séparait invinciblement la civilisation de la barbarie, il y en avait une autre non moins forte qui séparait le génie saxon du génie latin. La puissante imagination germanique, où les visions éclatantes et obscures affluent subitement et débordent par saccades, faisait contraste avec l'esprit raisonneur dont les idées ne se rangent et ne se développent qu'en files régulières, en sorte que si le barbare, en ses essais classiques, gardait quelque portion de ses instincts primitifs, il ne parvenait qu'à produire une sorte de monstre grotesque et affreux [1]. » Cette observation qui, dans l'esprit de Taine, ne s'applique qu'à l'époque primitive, aux premiers siècles de la littérature anglaise, vaut également pour expliquer l'antagonisme persistant qui s'est manifesté depuis les origines jusqu'à nos jours. Peut-on, en effet, concevoir Shakespeare classique ? Comment serait-il parvenu à enfermer dans le moule classique, étroit malgré tout, cette tempête de passion et de visions qui tourbillonnaient en son âme ardente ? Qu'on se fasse d'abord une idée du grand tragique : nul mieux que Taine ne peut nous y aider. « Shakespeare, écrit-il, imagine avec abondance et avec excès ; il répand les métaphores avec profusion sur tout ce qu'il écrit ; à chaque instant les idées abstraites se changent chez lui en images ; c'est une série de peintures qui se déroule dans son esprit. Il ne les

1. Taine, *Hist. de la Lit. angl.*, tome I, pp. 58, 59, 66, 67.

cherche pas, elles viennent d'elles-mêmes ; elles se pressent en lui, elles couvrent les raisonnements, elles offusquent de leur éclat la pure lumière de la logique. Il ne travaille point à expliquer, ni à prouver ; tableau sur tableau, image sur image, il copie incessamment les étranges et splendides visions qui s'engendrent les unes les autres et s'accumulent en lui... » Et plus loin, Taine ajoute : « Il faut bien qu'une pareille imagination soit violente. Toute métaphore est une secousse. Quiconque involontairement et naturellement transforme une idée sèche en une image a le feu au cerveau ; les vraies métaphores sont des apparitions enflammées qui rassemblent tout un tableau sous un éclair. Jamais, je crois, chez aucune nation d'Europe et en aucun siècle de l'histoire, on n'a vu de passion si grande. Le style de Shakespeare est un composé d'expressions forcenées. Nul homme n'a soumis les mots à pareille torture. Contrastes heurtés, exagérations furieuses, apostrophes, exclamations, tout le délire de l'ode, renversement d'idées, accumulation d'images, l'horrible et le divin assemblés dans la même ligne, il semble qu'il n'écrive jamais une parole sans crier... Comme un cheval trop ardent et trop fort, il bondit, il ne sait pas courir. Il franchit entre deux mots des distances énormes et se trouve aux deux bouts du monde en un instant. Le lecteur cherche en vain des yeux la route intermédiaire, étourdi de ces sauts prodigieux [1]. » Allez donc discipliner pareille imagination, soumettre à des règles pareille fantaisie et faire tenir en main, par Aristote ou Horace, un coursier de ce caprice et de cette vigueur ! L'imagination flamboyante de Shakespeare ne lui permettait pas d'être classique, il ne *pouvait pas* être classique. Et ce qui est vrai de Shakespeare l'est du génie saxon en général.

Ce n'est pas Taine seulement qui s'est attaché à étudier cet antagonisme de l'esprit saxon et de l'esprit latin. Un savant allemand, M. Carl Horstman, qui a fait de la littérature anglo-saxonne le culte de sa vie d'anachorète, s'y est appliqué de toute la force de sa robuste intelligence en une préface qui lui a suscité en Angleterre de nombreux ennemis, parvenus à altérer un instant son calme de philosophe. Selon lui, le classicisme n'a jamais réussi et ne réussira jamais en Angleterre, parce qu'il est contraire au génie de la race, incapable

1. Taine, *Hist. de la Lit. anglaise*, t. I, pp. 185, 187, 190.

d'atteindre à la perfection classique. Voici d'ailleurs la théorie de M. Horstman : les termes mêmes valent bien d'être traduits et rapportés : « Dans la patrie de l'Angleterre, la Germanie, deux principes différents sont représentés par deux tribus différentes : chez le Saxon, c'est le mâle ; chez le Franc, c'est la femelle qui domine. Le Franc, une fois arrivé à l'âge de maturité, cède à l'instinct (*trieb*), au sexe (*kind*), perd l'affirmation de son individualité et met bas les armes devant la femme, son « complément », qui désormais le prend en mains, le gouverne et façonne sa destinée d'après son idéal à elle ; ainsi il est arrêté dans sa marche vers l'individualité. — Le Saxon, lui, ne cède pas, il est naturellement chaste, répugne au « trieb », comme à tout pouvoir tendant à troubler son équilibre et menacer son indépendance. L'indépendance, pour lui, c'est l'existence. Toute intervention, invasion de son *statu quo*, venant du dehors ou du dedans, fait naître sa résistance, et sa puissance de résistance est énorme. Quand la nature triomphe de lui, il subjugue son penchant pour la femme et reste le maître. Il est essentiellement individuel, personnel ; il s'affirme lui-même, compte sur lui-même, se possède lui-même, calme et ramassé dans l'orage de la passion comme dans le choc de la bataille. — Le Franc, dans son contact avec le sexe, vit en commun, il est sociable ; le Saxon est solitaire et timide ; il se retire de la masse et bâtit sa demeure loin de la foule : son « home » est son univers. Aussi le Saxon développe-t-il en lui une forte individualité, tandis que le Franc disparaît sous le sexe. Mais le penchant du Franc pour le sexe est récompensé par le penchant de la nature pour lui ; elle lui donne la *benigna naturæ vena* pour s'exprimer. Son esprit calme, à l'abri des conflits intimes, devient expressif, éloquent, facile dans le choix des mots, facile dans l'expression, artistique ; il peut méditer sur ses conceptions, les former, les modeler à son aise et attendre qu'il ait atteint le fini de la dernière touche ; il possède par excellence le sentiment de la forme et de la beauté. Le Saxon, tenu à l'écart de toute satisfaction, est perpétuellement agité, perpétuellement consumé par le « trieb » auquel il résiste, en proie aux pensées et aux sentiments confus qui se pressent en lui et rapidement se succèdent ; il est d'une imagination sans bornes ; son esprit est trop plein, trop encombré pour trouver l'expression, pour passer au crible, arranger et rendre claires ses conceptions, trop agité pour

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

suivre et développer une vue particulière jusqu'à ce qu'elle soit convenablement exprimée et menée à sa perfection. Ses idées, nées de la vérité immédiate de sa propre sensation et de sa propre expérience, ne sont pas sans valeur : c'est un penseur original et un homme de cœur ; il ne manque pas de bon sens ; toute la difficulté pour lui réside dans la forme. — C'est dommage qu'une moitié de l'humanité ne puisse concevoir la façon dont l'autre moitié sent et pense.

« Le Franc a colonisé la France ; le Saxon, l'Angleterre, et ainsi les deux différents principes se retrouvent dans les deux nations. Il est vrai qu'en Angleterre la lourdeur saxonne a été en partie allégée par l'invasion des Normands ; mais le fond de la nation reste saxon, et ses qualités les plus précieuses, individualité, indépendance, force de volonté, ténacité dans les desseins, sentiment du vrai et du juste, sont d'héritage saxon. On peut même dire de l'Angleterre insulaire que le principe d'individualité du Saxon y a trouvé son plein développement, son développement excessif. Il a triomphé du roi, de l'Église, comme de toutes les puissances ennemies de la libre émancipation de l'individu, et l'histoire d'Angleterre est la réalisation continuelle de ce principe.

D'autre part, nous trouvons la même difficulté de forme. Le premier poète anglo-saxon, Caedmon, trouva l'expression, au dire de Bède, seulement par miracle. Beowulf et, en vérité, toute la poésie anglo-saxonne, sont des épopées avortées dès leur début, avant d'être parfaites et complètement édifiées. De courtes épithètes de nature remplacent la comparaison homérique ; variantes, répétition d'expressions synonymes, arrêtent la marche. Ces poèmes exhalent un sentiment profond et passionné, une vérité immédiate, mais le principe de la forme reste non développé. La conquête normande n'a pas matériellement changé ces conditions, bien qu'elle ait introduit des formes et des modèles français. En somme, la littérature anglaise du moyen âge et même des temps modernes reste individuelle, empruntant à l'expérience individuelle, exprimant des pensées et des sentiments individuels, mais le développement de la forme est négligé et traîne en arrière. Au contraire, les auteurs français cultivent la forme pour la forme elle-même, par suite du sentiment inné qu'ils ont de la forme, et cherchent à reproduire l'idéal classique, même au prix, souvent,

de la vérité individuelle. On peut dire que presque jamais, même chez ses plus grands écrivains, la littérature anglaise n'a atteint à la perfection classique. L'individualisme saxon, l'inquiétude saxonne semblent être incompatibles avec l'harmonie parfaite de la forme[1]. »

Cette analyse du caractère saxon est assez intéressante et assez remarquable pour être donnée ici en entier : au surplus, elle est, en France, à peu près inconnue. S'ajoutant aux considérations de Taine, elle nous aide à comprendre pourquoi le génie saxon s'est toujours montré rebelle à la culture classique ; elle nous donne la raison de cet antagonisme permanent, et surprenant au premier abord, entre deux éléments, deux principes que nous voyons maintenant opposés et s'excluant l'un l'autre pour ainsi dire ; elle nous explique, en un mot, pourquoi l'Angleterre a toujours été romantique et pourquoi, en vérité, l'Anglais n'a pas la tête classique.

Qu'allaient donc faire les dramaturges de la Restauration? D'un côté, inaptitude certaine à s'assimiler l'esprit antique, à entrer dans le moule classique sans le briser aussitôt sous l'effort d'une imagination trop ardente et d'un individualisme trop subjectif; et d'autre part, impossibilité absolue de puiser à la source romantique, à peu près tarie, à peine murmurant encore sur un lit presque desséché. Le temps n'était pas aux méditations prolongées : les circonstances se prêtaient mal aux hésitations et aux lenteurs de l'hésitation. Il fallait, tout de suite, du jour au lendemain, pouvoir disposer d'un certain nombre d'œuvres dramatiques. Les deux théâtres de Killigrew et de D'Avenant étaient ouverts, les deux troupes d'acteurs, les Serviteurs du Roi et les Serviteurs du Duc, ne demandaient qu'à jouer et à donner au souverain et aux courtisans le plaisir qu'ils réclamaient. Or, des pièces de théâtre ne s'improvisent ni en quelques heures ni en quelques jours ; on était pris au dépourvu ; on n'avait pas le loisir de se demander qui on allait imiter, quelle école on continuerait, quel système dramatique on adopterait ; il fallait d'abord assurer la représentation du lendemain et celles des jours suivants. Et pour cela, inutile de songer à se mettre à l'œuvre, à écrire à la hâte et fiévreusement quelques pièces nouvelles : il n'y avait d'autre ressource que celle de puiser dans le vieux répertoire, de revenir à

1. C. Horstman, *Rolle of Hampole*, vol. I, Introd. (Lib. of Early E. Writers.)

trente ou quarante ans au moins en arrière, de reprendre ces pièces qui étaient là toutes prêtes, à la portée de la main : on n'y manqua pas.

Dans les trois ou quatre premières années qui suivirent la Restauration, on vit passer sur la scène, une ou plusieurs fois, onze différentes pièces de Shakespeare : *Henri IV*, *Hamlet*, *la Douzième Nuit* ou *Ce que vous voudrez*, *les Joyeuses Commères de Windsor*, *Roméo et Juliette*, *le Songe d'une nuit d'été*, *Henri VIII*, *Macbeth*, *Othello*, *la Mégère apprivoisée* et *la Tempête* [1]. On joua également vingt-quatre pièces de Fletcher, ou issues de la collaboration de Fletcher et Beaumont. C'est même l'œuvre de ces deux poètes qui jouit surtout de la faveur de la cour. On le voit et par le nombre des pièces jouées et par la hâte mise à les reprendre. Il y a aussi le témoignage de Dryden affirmant qu'on jouait alors deux pièces de Beaumont et Fletcher contre une de Shakespeare ou de Jonson [2]. Ce dernier cependant n'était pas négligé : *la Femme silencieuse* fut représentée aussi sans perte de temps, avec *la Foire de la Saint-Barthélemy*, *l'Alchimiste* et *Volpone*. Tous, Ford, Massinger, Middeton, Brome, Glapthorne, Suckling, Shirley, Webster, Heywood, retrouvèrent leur place et aussi leur succès sur la scène anglaise où ils avaient si longtemps triomphé. Downes, le souffleur de la troupe de D'Avenant, « assistant chaque matin à la répétition des acteurs et dans l'après-midi à leurs représentations », constate qu' « aucune tragédie, pendant plusieurs années, ne valut à la troupe plus de succès et d'argent que cette tragédie » d'*Hamlet* et que le grand acteur Betterton, incarnant le rôle du prince de Danemark, y fut fortement applaudi, comme dans tous ses premiers rôles shakespeariens [3]. Webster, le sombre Webster lui-même, fit salle comble huit jours de suite avec sa *Duchesse de Malfi* [4], tandis que les directeurs de théâtres, Killigrew et D'Avenant, reprenaient, à l'occasion, leurs propres

1. Ces deux dernières pièces, toutefois, ne furent pas jouées avant 1667. Voir Pepys, *Diary*, 9 avril 1667, 7 nov. 1667.

Pour toutes les représentations qui eurent lieu à partir de 1660, consulter aussi Genest, *Hist. of the Stage*, vol. I, p. 32 et suiv.

2. Dryden, *Essay on Dramatic Poesy*, vol. XV, p. 346.

3. Downes, *Roscius Anglicanus* (to the Reader) et pp. 21, 52.

4. Id., *ibid.*, p. 25.

pièces écrites avant la Restauration, anxieux qu'ils étaient de partager ce succès d'estime et d'argent que provoquaient, à côté de Betterton, l'acteur shakespearien par excellence, Mohun, Bird, Hart, Lacy, Burt, Cartwright, Kynaston et Clun, brillante phalange que le roi et toute la cour venaient applaudir [1].

Mais, au milieu même de ces applaudissements, on sentait que quelque chose était changé : de fâcheux symptômes se faisaient jour ; la réputation des princes de la scène apparaissait maintenant comme un peu vacillante. Shakespeare lui-même, à qui ses contemporains avaient fait l'aumône d'un peu de gloire, sans le gâter pourtant d'une libéralité excessive, parut, aux yeux du joyeux auditoire royaliste, avoir besoin de quelques retouches. Ceux qui préféraient les reparties vives et spirituelles, la gaieté de Beaumont et Fletcher aux passions fortes et profondes, douloureusement exprimées par Shakespeare, trouvèrent le drame de *Roméo et Juliette* bien trop sombre : la fin tragique des deux amants de Vérone attristait trop péniblement ces courtisans qui n'avaient d'autre but que le divertissement et le plaisir immédiats : aussi James Howard se mit-il à l'œuvre pour transformer le drame au goût du moment : il en fit une tragi-comédie, laissant, au dénouement, Roméo et Juliette vivants. Un jour, on jouait le drame de Shakespeare en lui conservant son dénouement tragique ; le lendemain les deux amants échappaient à leur sombre destinée [2]. Evelyn, dès 1661, s'apercevait du changement produit dans le goût public : « J'ai vu jouer *Hamlet*, *Prince de Danemark*, dit-il dans son Journal, mais maintenant les vieilles pièces ont commencé à dégoûter ce siècle raffiné, depuis que Leurs Majestés ont vécu si longtemps à l'étranger. » Pepys, de son côté, n'était pas tendre pour les chefs-d'œuvre de Shakespeare : *Roméo et Juliette* est pour lui « la plus mauvaise pièce qu'il ait jamais entendue » ; *le Songe d'une nuit d'été* est la pièce « la plus ridicule et la plus insipide qu'il ait jamais vue » ; *Henri VIII* est « faible » ; *Othello* est « pauvre », et *la Tempête* est « sans grand esprit [3] ». On se détournait maintenant du grand romantique. On avait eu recours au théâtre de Shakespeare, on avait

1. Downes, *Roscius Anglicanus*, pp. 2, 18.
2. Id., *ibid.*, p. 22.
3. Beljame, *Le Public et les Hommes de Lettres*, p. 40 (note).

adopté l'ancien répertoire parce qu'on avait été pris au dépourvu et qu'il fallait donner des représentations dramatiques pour le roi et pour la cour ; mais bientôt on vit que l'admiration pour les dramaturges du règne d'Élisabeth n'était plus spontanée : on se permettait de remanier *Roméo et Juliette* ; Evelyn et Pepys — celui-ci restant cependant fidèle au culte de Ben Jonson — constataient l'état de l'opinion publique défavorable aux poètes de l'époque shakespearienne ou condamnaient le vieux répertoire. Il était évident que le goût public avait évolué, qu'aucune sympathie n'existait plus entre le passé et le présent, et que si le lien qui les rattachait n'était pas absolument rompu, il était considérablement relâché. Une nouvelle influence avait agi, elle s'était exercée fortement sur ce public composé du roi, de la famille royale, de grandes dames et de courtisans, sur ces spectateurs dont quelques-uns assistaient pour la première fois, dans leur pays d'origine, à une représentation dramatique, ne sachant que peu de chose sans doute des vieilles gloires dramatiques de l'Angleterre, tandis que les autres, séparés du passé par les troubles de la guerre civile et de la République, semblaient en avoir perdu le souvenir. Cette influence nouvelle était incontestablement l'influence française.

CHAPITRE III

L'influence française et l'organisation matérielle du théâtre.

Cette influence s'exerça d'abord sur l'organisation matérielle du théâtre. A l'époque de Shakespeare, il y avait à Londres sept principaux théâtres, dont quatre seulement étaient appelés des théâtres publics : Le Globe, Le Rideau, Le Taureau Rouge et La Fortune. Il n'y avait toutefois que six troupes d'acteurs, l'une d'elles jouant dans deux théâtres différents, au Globe en été, au Blackfriars en hiver. Trois autres théâtres de moindre importance s'établirent sur les bords de la Tamise : Le Cygne, La Rose et L'Espérance : ce dernier servait surtout aux combats d'ours. Il y eut donc, à Londres, une dizaine de théâtres à l'époque de Shakespeare : c'est au Globe et au Blackfriars que furent représentées toutes les pièces du grand dramaturge anglais.

Le Globe était un bâtiment, à l'extérieur, de forme hexagonale, mais l intérieur était probablement rond. Construit en bois, comme tous les autres théâtres, il était en partie à ciel ouvert et en partie couvert de chaume ; il était, comme La Fortune, de dimensions considérables, et on y jouait toujours en plein jour ; sur le toit flottait un drapeau qui, probablement, ne restait hissé que pendant les heures de représentation. Le spectacle commençait à trois heures dans les théâtres publics ; des trompettes sonnaient trois fois : la troisième sonnerie indiquait le commencement de la représentation. Les spectateurs qui se réunissaient au Globe, tout en étant moins distingués que ceux du Blackfriars, n'appartenaient certainement pas, comme ceux du Taureau Rouge ou de La Fortune, aux

dernières classes de la société. Au milieu du théâtre du Globe se trouvait une cour à ciel ouvert, rappelant les cours d'auberges où les acteurs, à cette époque encore, érigeaient une scène à l'occasion. Tout autour du bâtiment, les spectateurs se plaçaient dans des galeries superposées où ils s'installaient moyennant la somme de douze sous ; les loges étaient vraisemblablement à un shilling, et, dans les théâtres de dernier ordre, le spectateur ne payait sa place que deux ou quatre sous. Au théâtre de Blackfriars, théâtre distingué entre tous, les spectateurs étaient admis sur la scène : c'était la place des critiques et des beaux esprits de l'époque : ils s'asseyaient, les uns par terre, les autres sur des tabourets ; des pages qui accompagnaient ces gentilshommes leur passaient leurs pipes et leur tabac : on fumait sur la scène, comme partout ailleurs dans le théâtre. Souvent on y buvait de la bière, on jouait aux cartes, on cassait volontiers des noisettes et l'on croquait des pommes. La scène était recouverte de roseaux : on ne levait pas le rideau, mais il s'ouvrait par le milieu, et on le tirait, le long d'une tige de fer, à droite et à gauche de la scène. Ces deux rideaux étaient en laine, parfois cependant en soie. A l'arrière de la scène, il y avait, à huit ou dix pieds au-dessus du sol, une sorte de balcon soutenu probablement par des piliers ; de là, partait une partie du dialogue provenant de personnages qui étaient censés être dans des tours par exemple ou dans quelque endroit élevé. Deux rideaux pouvaient à l'occasion cacher ces acteurs à la vue des spectateurs. De chaque côté de ce balcon se trouvait une loge.

En ce qui concerne les décors, ils étaient certainement réduits à un minimum [1]. On sait les plaintes de Sir Philip Sidney [2] : « Vous aurez maintenant trois dames s'avançant pour cueillir des fleurs, il nous faudra croire que la scène est un jardin. Bientôt on nous apprend la nouvelle qu'un naufrage a eu lieu en ce même endroit, et c'est nous qui aurons tort si nous n'y voyons pas un rocher. A l'arrière sort un monstre hideux avec du feu et de la fumée, il faut alors que les malheureux spectateurs prennent la scène pour une caverne ; cependant deux armées entrent en hâte ; elles sont représentées par quatre

1. Malone, *History of the E. Stage*, pp. 48 66.
2. Sidney, *An Apologie for poetry*, p. 52 (Cambridge Press).

épées et quatre boucliers ; et qui aura le cœur assez dur pour ne pas voir un camp où des tentes sont dressées?» On n'ignore pas non plus les excuses données par Shakespeare dans le prologue de *Henri V* : « Pardonnez, indulgente assemblée, pardonnez à l'impuissance du talent, qui a osé, sur ces planches indignes, exposer à la vue un objet si grand. Cette arène à combats de coqs peut-elle contenir les vastes plaines de la France ? pouvons-nous entasser dans cet O[1] de bois tous les milliers de casques qui épouvantèrent le ciel d'Azincourt ? Pardonnez, si un chiffre si minime doit représenter ici, sur un petit espace, un million. Permettez que... nous fassions travailler la force de votre imagination... ; réparez par vos pensées toutes nos imperfections ; divisez un homme en mille parties et voyez en lui une armée imaginaire ; figurez-vous, lorsque nous parlons des coursiers, que vous les voyez imprimer leurs pieds superbes sur le sein foulé de la terre. C'est à votre pensée à orner en ce moment nos rois[2]... » L'absence de décors mobiles n'était cependant pas absolue : on avait certains moyens de représenter les murs d'une ville, peut-être même une tour. Il y avait des décors peints, puisque l'on retrouve dans les comptes de la cour le montant des sommes qui y étaient alors consacrées [3] ; mais rien n'indique que ces toiles peintes, représentant soit des villes entières, soit des créneaux simplement, aient été mobiles : c'est bien, comme le dit Malone, en 1605, lors des trois pièces représentées à Oxford en l'honneur du roi Jacques Ier, que parurent en Angleterre les premiers décors mobiles, perfectionnés ensuite par Inigo Jones dans les masques joués alors à la cour. Jusqu'à l'époque shakespearienne on n'avait vu, en fait de décors, que les trappes par où Vénus descendait sur la scène[4], le chaudron des sorcières de *Macbeth*, le tombeau de *Roméo et Juliette*, les inventions nécessaires pour l'apparition subite des fantômes, dans *Hamlet* par exemple, des esprits et des monstres. Un écriteau accroché bien en vue sur la scène, servait à indiquer le lieu de l'action, quand un acteur ne venait pas prévenir les spectateurs qu'elle se passait à tel ou tel endroit. Il ne pouvait manquer d'y avoir les objets indispen-

1. Allusion à la forme circulaire du théâtre.
2. Shakespeare, *Henri V* (trad. Guizot, vol. VII, p. 125).
3. Collier, *Hist. of Dram. poetry and Annales of the Stage*, vol. III, pp. 173, 174.
4. Traill, *Social England*, vol. III, p. 571.

sables pour que l'inventaire minutieux de la chambre d'Imogène et la description précise de l'extérieur du château d'Inverness fussent intéressants ou même supportables [1]. On sait aussi que le dessous du toit, au-dessus de la scène, était peint en bleu clair ou tendu d'une tapisserie de la même couleur pour représenter le ciel, et il y a de bonnes raisons de supposer que, lorsqu'il s'agissait de représenter une nuit sombre et sans étoiles, le ciel, au-dessus de la scène, devait être tendu d'étoffe noire [2], alors que parfois aussi, afin d'évoquer l'idée d'obscurité, de nuit noire, un homme portant une lanterne suffisait [3].

Cette absence relative de décors n'allait pas sans de grands avantages que la critique anglaise n'a pas manqué de souligner. « Les décors peints et mobiles étaient primitivement inconnus sur notre théâtre, écrit Collier, et c'est une circonstance heureuse pour la poésie de nos anciennes pièces de théâtre qu'il en ait été ainsi ; c'est seulement à l'imagination du spectateur que le poète faisait appel, et nous devons à l'absence de toiles peintes un grand nombre de passages descriptifs qui se trouvent dans Shakespeare, ses contemporains et ses successeurs immédiats. L'apparition des décors, croyons-nous, indique la date où commence le déclin de notre poésie dramatique... A un autre point de vue, il est heureux que les décors mobiles n'aient pas existé. C'est le grand trait distinctif de notre drame romantique qu'il néglige les unités de temps et de lieu : il défie à la fois le probable et le possible, et si nos anciens poètes avaient été obligés de se borner uniquement aux changements qu'aurait permis à cette époque primitive le déplacement des toiles peintes ou des planches dressées, nous aurions beaucoup perdu de cette variété infinie de situations et de caractères que permettait cet heureux mépris de toute contrainte [4]. » Cette absence de décors n'a pas, est-il besoin de le dire? que des avantages, et nous sommes souvent heureux de voir le poète et le peintre s'unir en une collaboration féconde dont nous admirons les résultats enchanteurs parfois, sur nos grandes

1. Drake, *Shakespeare and his Times* (éd. Baudry), p. 447.
Malone, *Hist. of the E. Stage*, p. 86 (notes).
2. Drake, *Shak. and his Times*, p. 447.
3. Consulter aussi Genest, *Hist of the Stage*, vol. I, p. 1 et suivantes.
4 P. Collier, *Hist. of Dramatic poetry*, vol. III, p. 170.

scènes modernes. C'est sans surprise qu'il faut lire ces jugements formulés par la critique anglaise, car on ne peut s'empêcher de reconnaître que le jour où, vers la fin du XVIIe siècle, les décors envahirent la scène de leur profusion encombrante, c'en fut fait de la poésie dramatique en Angleterre : le peintre et le machiniste furent tout, le poète rien, ou presque rien.

Si la mise en scène était d'aspect très rudimentaire dans les théâtres publics, elle était soignée et relativement luxueuse à la cour pour ces spectacles à grand effet qu'on appelait les « masques », où la poésie, la peinture, la musique, le chant, la danse et les machines étaient combinés de la façon parfois la plus heureuse pour la distraction des grands [1], quand Ben Jonson et Milton apportaient le concours précieux de leur talent poétique. Vers 1630, l'importance des décors était réelle. Inigo Jones, le dessinateur et l'organisateur de ces sortes de spectacles, se créa à la cour une situation enviée. Il se mit volontiers sur le même pied que Ben Jonson, et quand le poète eut l'audace grande de placer son nom avant celui de son collaborateur sous le titre d'un masque appelé « Chlorida », Inigo Jones, froissé dans son amour-propre, rompit brusquement avec ce rival qu'il trouvait bien trop ambitieux. Usant du crédit qu'il avait à la cour, il évinça Ben Jonson, remplacé aussitôt par des poètes de second ordre qui devinrent, à la place du « rare Ben », les fournisseurs attitrés des spectacles de la cour. Plus souples, plus modestes que Jonson, ils ne firent aucune difficulté pour s'incliner devant l'homme, nous allions dire le héros du jour, et pour placer des mentions spéciales en tête de leurs œuvres, afin de reconnaître la valeur d'une collaboration si éminente [2]. Quelle qu'ait été la splendeur de ces spectacles donnés à la cour sous Jacques Ier et Charles Ier, ce luxe de la mise en scène resta inconnu des théâtres publics, qui, du reste, l'eussent trouvé trop dispendieux, partant impossible. Lors de la fermeture des théâtres, l'aspect de la scène était resté sensiblement le même, et la simplicité des décors shakespeariens était toujours de mise.

Il en était tout autrement en France. On a sans doute prétendu qu'au commencement du XVIIe siècle la mise en scène était presque

1. Disraeli, *Curiosities of Literature* (éd. Routledge, p. 381).
2. D'Avenant, *Works* (Introd. de *Britannia Triumphans*), vol. II, p. 250.

nulle, et que le système décoratif, très primitif à l'époque de Garnier et de Hardy, tout en marquant quelques progrès vers l'époque de Corneille, restait encore insignifiant lors de l'apparition du *Cid*, quand, pour représenter le chef-d'œuvre de Corneille, « le théâtre était une chambre à quatre portes avec un fauteuil pour le roi[1] ». Des recherches plus précises et plus récentes ont établi que, sans parler des pièces à machines, où il faut voir le triomphe de la mise en scène[2], la simplicité des décorations était loin d'être aussi primitive qu'on s'est plu à l'affirmer. Ainsi, par exemple, les décorations de l'*Agarite* de Durval[3] ne laissent pas d'être assez compliquées. On sait également que, même pour le *Cid*, la mise en scène ne fut pas précisément très rudimentaire, car Mondory, « le Roscius Auvergnac », comme l'appelait Balzac, ne négligea rien pour que le jeu des acteurs, la beauté des costumes, l'exactitude de la mise en scène, fussent dignes de l'œuvre : aussi le succès fut-il attribué par les jaloux, Mairet surtout, au soin tout particulier que Mondory avait apporté à monter la pièce[4]. A l'époque même où D'Avenant s'essayait à introduire les premières décorations sur la scène publique en Angleterre, Loret, en 1657, admirait les Grands Comédiens, qui, dit-il,

Ont trouvé des expédiens
Pour, de leur superbe Teâtre,
Rendre tout le Peuple idolâtre,
Par les grandes diversitez
Qu'on y void de tous les côtez,
Assavoir des Mers, des Rivages,
Des Temples, Rochers et Bocages,
Des concerts, Danses et Balets,
Dragons, Démons, Esprits-folets,
Pluzieurs Perspectives changeantes,
Plus de vingt Machines volantes,
D'admirables Eloignemens,
Des Feux et des Embrazemens[5].

1. Despois, *Le théâtre sous Louis XIV*, pp. 126, 412.
2. Voiture, *Lettres et autres œuvres* (A Mgr le cardinal Mazarin, sur la Comédie des Machines), p. 411 (éd. Amsterdam).
3. Rigal, *Le théâtre français*, p. 248.
4. *Le Cid* (éd. Grands écrivains), vol. III, p. 8.
Le Cid (éd. Hemon), p. 108.
Le Cid (éd. Larroumet), pp. 10-11.
5. J. Loret, *La Muze Historique* (Lettre cinquantième), vol. II, p. 420.

Ce fut D'Avenant, en effet, qui tenta cette innovation lorsqu'il organisa, en 1656, avec une prudence et une habileté consommées, ces spectacles, *le Siège de Rhodes*, puis *les Cruautés des Espagnols au Pérou*, qui allaient peu à peu faire rouvrir les portes des théâtres, fermées par la sévérité intolérante des puritains. Deux séjours de D'Avenant en France — le dernier de plusieurs années, — auprès de la reine d'Angleterre et de la famille royale, avaient permis à cet artiste, curieux des choses de l'esprit, de se mettre et de se tenir au courant de ce qu'il pouvait y avoir d'intéressant et de nouveau sur la scène française. Il ne passa pas son temps, en dehors du rôle politique et confidentiel qu'il jouait auprès de la reine fugitive, uniquement à composer les deux premiers livres de son poème de *Gondibert*; il avait jeté les regards autour de lui avec tout l'intérêt d'un homme qui songe déjà au théâtre. De retour en Angleterre, il apporta, dès qu'il lui fut permis de tenter son essai d'opéra, des modifications assez importantes au système décoratif employé avant l'interdiction des spectacles dramatiques. Ce furent de nouveaux décors qui, pour la première fois, parurent sur une scène publique [1]. Dryden, qui a presque toujours quelque difficulté à rendre à César ce qui est à César, et aux Français ce qui leur revient, prétend que c'est à l'Italie que D'Avenant a pris l'idée et le modèle de ses décorations nouvelles. Or D'Avenant n'a jamais mis le pied en Italie, tandis que, pendant ses deux séjours en France, l'hôte bien accueilli, l'ami fidèle de la cour d'Angleterre n'aurait pu que de propos délibéré, ou par une insouciance peu vraisemblable chez celui qui a déjà en germe un certain talent dramatique, rester étranger aux choses de la scène française, en un temps où Corneille n'avait pas fini d'écrire ses chefs-d'œuvre et où son nom, par le fait même de cette production littéraire, était dans toutes les bouches. Du reste, la manière de voir de Dryden n'a pas prévalu, car la critique anglaise s'accorde à reconnaître que c'est à la France que D'Avenant emprunta l'idée des innovations successives introduites sur la scène anglaise [2]. Avant D'Avenant, on tirait les rideaux, qui glissaient l'un à droite, l'autre à gauche;

1. Dryden, *Works* (Essay on heroic plays), vol. IV, p. 20.
2. *Biographia dram.* Mot *D'Avenant.*
D'Avenant, *Works*, vol. I, p. LXXIV.

après lui on leva le rideau; les musiciens de l'orchestre étaient jusque-là placés dans une galerie élevée ou sur la scène, tout à côté des rideaux; quand D'Avenant et Dryden firent jouer leur adaptation de *la Tempête* de Shakespeare, l'orchestre fut placé, comme il l'était en France et l'est encore aujourd'hui, entre la scène et les spectateurs. Et, il faut bien l'admettre aussi, c'est en France que Charles II, après la mort de D'Avenant, envoya son successeur Betterton, pour voir, à Paris, quelles innovations pourraient contribuer au perfectionnement de la mise en scène en Angleterre [1] : ce furent même ces embellissements qui firent la fortune du théâtre de Dorset Gardens, fréquenté de préférence à celui de Drury Lane. Quand ce dernier fut incendié et détruit en 1671-72, c'est à Paris que Hart et Killigrew envoyèrent Haynes pour étudier le mécanisme de la scène française et rapporter toute nouveauté, toute invention scénique pouvant être adoptées à Londres [2]. Plus tard même, quand l'abus de la mise en scène fut manifeste, quand la splendeur des décors remplaça l'excellence de la poésie [3] et que ce luxe nouveau atteignit tout son excessif développement dans *Mustapha* de Lord Orrery [4], dans *l'Impératrice du Maroc* de Settle [5], et dans *la Destruction de Jérusalem* de Crowne [6], quand Dennis eut inventé son fameux tonnerre et montré son habileté à faire jaillir des éclairs [7], quand Shadwell et Steele eurent déploré, chacun de leur côté, ce grand luxe de décors « apportés d'une nation voisine » et les excès évidents de la mise en scène [8], par opposition à la simplicité shakespearienne [9], on trouvait encore à cette époque dans un inventaire de décors « une chute de neige en papier français des plus blancs et un ensemble de nuages à la mode française, rayés d'éclairs » [10].

1. D'Avenant, *Works*, vol. I, pp. LXXIV, LXXVIII, LXXXI.
2. Wilson, *Works*, p. 5.
3. Beljame, *Le Public et les Hommes de lettres*, pp. 37-314.
4. Downes, *Roscius anglicanus*, pp. 25-26.
5. Dryden, *Works*, vol. I, pp. 158-160.
6. Crowne, *Works*, vol. II, p. 315.
7. Pope, *Works*, vol IV, p. 332. *Spectator*, n° 592.
8. Beljame, *Le Public et les Hommes de lettres*, p. 39.
9. Steele, *The Funeral* (Prologue).
10. Hurd, *Addison's Works*, vol. II, p. 4.

II

Si dans l'organisation matérielle de la scène anglaise nous trouvons l'influence française, c'est aussi à l'exemple des Français que les Anglais durent leurs premières actrices.

A l'époque de Shakespeare, et longtemps après, les rôles de femmes étaient tenus, en Angleterre, par des hommes ou de jeunes garçons. En 1629 une troupe d'actrices et d'acteurs français arrivait à Londres ; elle fut autorisée, moyennant deux livres payées au Maître des Réjouissances, Sir Herbert, à jouer une farce au théâtre de Blackfriars. C'est le 4 novembre qu'eut lieu la représentation. L'apparition de femmes sur la scène fit scandale. « Des femmes françaises, ou plutôt des monstres, ont essayé de jouer à l'époque de la Saint-Michel en 1629 une pièce française au théâtre de Blackfriars », écrivait quelque trois ans après Prynne dans son *Histriomastix*, devançant Nicole et Bossuet dans leurs anathèmes lancés contre les gens de théâtre, auteurs et acteurs, vrais « empoisonneurs publics ». C'est là, ajoutait-il avec indignation, « une tentative impudente, honteuse, indigne de femmes, perverse, c'est le fait de prostituées ». Malone s'est demandé si cette troupe française avait obtenu, ou non, quelque succès, car le fougueux ennemi du théâtre qui, dans cette lutte, allait laisser ses deux oreilles, avait déclaré qu'à cette représentation il y avait eu « une grande affluence de spectateurs [1] ». Ces actrices françaises, paraissant pour la première fois sur la scène anglaise, ne purent qu'exciter une vive curiosité, et le fait qu'il y eut beaucoup de monde à cette représentation n'implique pas forcément un succès. Collier, historien documenté en matière de théâtre, tend à prouver que cette audacieuse tentative ne réussit pas. Il a en effet découvert dans la bibliothèque de l'archevêque de Cantorbéry une lettre écrite le 8 novembre 1629 par un certain Thomas Brande et

1. Malone, *Hist. of the E. stage*, p. 101.

probablement adressée à Laud, évêque de Londres. « Il faut que vous sachiez, écrit l'auteur de la lettre, que, hier, des acteurs français nomades, chassés de leur pays, ont, avec *ces femmes*, essayé — donnant par là un juste sujet d'offense à toutes les personnes vertueuses et de bonne disposition qui habitent cette ville — de jouer en français une certaine comédie lascive et impudique, au théâtre de Blackfriars. C'est un bonheur pour moi de vous dire qu'ils ont été sifflés, hués et qu'on les a chassés de la scène en leur lançant des pommes ; aussi, je ne pense pas qu'ils soient disposés à recommencer. Avaient-ils une autorisation pour cela, je n'en sais rien, mais ce que je sais, c'est que s'ils étaient autorisés, le Maître des Réjouissances devrait en rendre compte [1]. » Brande se trompait : le Maître des Réjouissances n'eut pas à rendre compte de sa conduite, et les actrices et acteurs français qui, en somme, avaient attiré beaucoup de monde — c'était probablement ce qui leur importait — renouvelèrent leur tentative : ils changèrent de théâtre, et ce fut tout. Ils allèrent, cette fois, au Taureau Rouge et à La Fortune, en payant à Sir Herbert deux livres pour une seule représentation, le 22 novembre, au premier de ces deux théâtres, et une livre pour pouvoir jouer un après-midi à La Fortune, le 24 décembre 1629 [2]. Pourquoi ces migrations d'un théâtre à l'autre ? Pourquoi ces conditions pour un seul jour de représentation, pour un seul après-midi ? Très vraisemblablement parce que les actrices et les acteurs français, malheureux une première fois au théâtre de Blackfriars, craignaient de l'être également au Taureau Rouge, et, peu satisfaits de l'accueil reçu à ce dernier théâtre, redoutaient de paraître à La Fortune. C'était probablement cette incertitude qui empêchait la troupe de prendre des engagements à trop longue échéance. Et leurs appréhensions n'étaient que trop fondées, car le registre de Sir Herbert nous apprend que s'il n'a reçu qu'une livre pour la représentation donnée à La Fortune, c'est parce qu' « il lui a fait plaisir de rendre aux acteurs une pièce d'argent eu égard à leur malchance ». C'est assez dire que les résultats ne furent pas précisément brillants.

Ces premiers essais n'étaient pas encourageants, et les actrices de

1. Collier, *Hist. of E. Dramatic poetry*, vol. I, pp. 451, 452, 453.
2. Id., *ibid.*, p. 453.

troupes françaises purent y regarder à deux fois avant de passer la mer pour aller visiter Londres. Quelque six ans plus tard, au printemps, en 1635, une nouvelle troupe, forte du patronage d'Henriette de France, arriva en Angleterre. Celle-ci, indépendamment de ses goûts tout français, n'avait-elle pas un précédent pour l'encourager à faire venir à la cour des acteurs de son pays d'origine? Henri VII n'avait-il pas eu, à ses côtés, des comédiens venus de France [1]? La reine Henriette aimait beaucoup le théâtre : le roi s'en aperçut vite et, en mari avisé, sut, par là, arriver à ses fins, c'est-à-dire faire apprendre l'anglais par la reine qui s'obstinait à parler français, refusant nettement d'apprendre jamais la langue de ses sujets. Charles Ier fit organiser et jouer dans son palais de Whitehall un grand « masque », appelé *la Pastorale de la Reine*, où celle ci dut tenir, en anglais, un rôle d'une longueur désespérante, dont elle se plaignit d'ailleurs, car « il était aussi long qu'une pièce tout entière [3] ». La faveur d'Henriette était acquise aux acteurs et, en 1632, la reine leur fit don des costumes qu'elle portait ainsi que les dames de la cour, lors de la pastorale jouée à Whitehall [2]. Cela tendrait donc à prouver qu'il y avait, dès lors, des actrices en Angleterre? Pas absolument, car ces toilettes pouvaient être transformées et mises à la taille des hommes ou jeunes garçons qui jouaient les rôles de femmes. Cependant il se peut que l'exemple des actrices françaises ait été suivi presque aussitôt, et il n'est pas impossible que quelques actrices anglaises aient paru alors sur la scène, car Lady Strangelove dans *Court Beggar*, comédie de Brome, jouée en 1632, déclare que « les actrices sont maintenant en grande demande [3] ». Si la reine Henriette avait déjà fait preuve de générosité à l'égard d'une troupe anglaise, on devine aisément avec quelle faveur elle accueillit ses compatriotes. Elle fut leur protectrice et les recommanda au roi. Après avoir joué devant elle, ils furent admis sur la scène du Cockpit dans Whitehall et, le 17 février 1635, représentèrent devant le roi et la rein une comédie française, appelée *Mélise* (*Mélite*, de Corneille), que ceux-ci approuvèrent fort et que le roi récompensa d'un cadeau de

1. Malone, *Hist. of the E. stage*, pp. 102.
2. Strickland, *Lives of the Queens of England* (Henrietta-Maria), p. 69.
3. Strickland, *Lives of the Queens of England* (Henrietta-Maria), p. 62.

dix livres. Trois jours après, le 20 du même mois, le roi dit au Maître des Réjouissances toute sa satisfaction et lui donna l'ordre de faire jouer cette troupe française les deux jours de sermon de chaque semaine, pendant le carême, au théâtre de Drury Lane, où les comédiens de la reine jouaient habituellement Le roi veilla de très près aux intérêts matériels de la troupe, sans toutefois nuire, par là même, aux acteurs anglais attachés au théâtre de Drury Lane, car ceux-ci restaient inactifs pendant le carême, les jours de sermon, de sorte que le directeur de la troupe anglaise, Beeston, n'eut à concevoir, de la présence des Français, aucune jalousie. Le succès des acteurs français fut, cette fois, incontestable. Cette autorisation accordée les jours de sermon leur valut une recette de 200 livres au moins et de riches costumes qui leur furent généreusement donnés. Ce succès alla croissant, car, grâce à l'intervention de Sir Herbert, ils purent, à leur aise, jouer toute la semaine qui précéda celle de Pâques : le roi voulut bien le leur permettre. Les acteurs français, reconnaissants au Maître des Réjouissances, lui offrirent un cadeau de 10 livres, qu'il refusa, dit-il, sans cesser pour cela de les obliger gratis en maintes circonstances, heureux qu'il était de rendre, par là, à la reine, sa maîtresse, un service qu'elle pût accepter. Après Pâques, les acteurs français furent obligés de laisser libre la scène du Cockpit, préalablement réservée à la troupe anglaise de Beeston ; mais le 4 avril, le lundi de Pâques, ils jouèrent à la cour le *Trompeur puny* avec plus d'applaudissements, au dire de Sir Herbert, qu'ils n'en avaient reçu pour l'autre pièce, probablement la *Mélite* de Corneille ; et, le vendredi soir, 16 avril 1635, ils donnaient la pièce française d'*Alcimedor*, qui fut bien accueillie. La faveur royale et la faveur publique s'attachèrent de plus en plus à la troupe française, car, le mois suivant, un nouveau théâtre fut construit, spécialement pour les acteurs protégés d'Henriette de France. Nous avons les noms de quelques-uns d'entre eux, Josias d'Aunay et Hurfriis de Lau, dont l'orthographe peut bien avoir été un peu défigurée, soit par Sir Herbert, soit par ceux qui les ont ensuite cités. Le roi abandonna au profit de la troupe française son manège, et M. Le Febure fut autorisé à s'entendre avec les Français pour y « construire une scène, un échafaud, des sièges et tous autres accessoires jugés nécessaires afin de pouvoir jouer et représenter des interludes et des pièces de théâtre, sans

qu'on pût les déranger, les troubler et les interrompre ». Sir Herbert, qui aime décidément à faire remarquer son désintéressement, ajoute que c'est grâce à son intervention que le roi a abandonné son manège et que tout cela s'est fait gratis, car la reine lui avait recommandé les comédiens : c'est à peine si le généreux Maître des Réjouissances a permis à Blagrave, son assesseur, de recevoir des Français 3 livres pour sa peine. Tous les préparatifs pour la construction et l'aménagement du nouveau théâtre furent menés assez rapidement, car, au mois de décembre de la même année, la troupe française, alors dirigée par Josias Floridor, joua une tragédie devant Sa Majesté. Il reçut, de ce fait, 10 livres pour lui et les autres acteurs de la troupe, tandis que, à la même époque, les jeunes filles françaises au service de la reine donnèrent à la cour un spectacle que rappelle en ces termes l'empressé Sir Herbert : « La pastorale de Florimène fut représenté (*sic*) devant le roy et la royne, le prince Charles, et le prince Palatin, le 21 décembre jour de Saint-Thomas, par les Filles Françoise (*sic*) de la royne, et firent très bien, dans la grande sale (*sic*) de Whitehall aux dépens de la royne [1] ».

Malgré les précautions prises, la faveur avec laquelle les acteurs français avaient été accueillis par la reine et le roi, par la cour et par le public, ne manqua pas d'exciter quelque jalousie parmi les acteurs et les auteurs anglais, en général assez mal payés par Charles II. En 1639, un personnage de comédie, Freshwater, dans *le Bal*, disait, en parlant des peintres étrangers, mais aussi des acteurs : « Il vous faut encourager les étrangers pendant que vous vivez : c'est la caractéristique de notre nation : nous sommes fameux par notre habitude de rabaisser nos propres concitoyens [2] ». On trouve également dans une comédie du temps, *le Privilège des Dames*, de Glapthorne, un passage très curieux où il est question, pour le tourner en ridicule, du jeu des Français. Le dépit perça donc dans la littérature d'alors contre les étrangers. Cela n'empêcha pas ces nouveaux acteurs de

1. Malone, *Hist. of the E. stage*, pp. 102-103.
Collier, *Hist. of E. dramatic poetry*, vol II, pp. 2, 3, 4.
Fleay, *Hist. of the stage*, p. 319.

2. Shirley, *The Ball.* III, 3, cité dans la préface de Downes, *Roscius anglicanus*, p. 8.

prospérer : à toute époque, en effet, après la Restauration, nous trouvons des traces du séjour d'acteurs français en Angleterre.

En 1661, Charles II faisait verser à Jean Channoveau une prime de 300 livres pour être distribuée aux comédiens français[1], et, en 1663, un laissez-passer leur permettait d'amener de France leurs décorations pour la scène. Quand le théâtre de Dorset Gardens fut ouvert en 1671, les dorures, les nouvelles inventions pour produire le tonnerre, les éclairs et autres effets scéniques récemment importés de France, attirèrent une foule de spectateurs au détriment de la troupe rivale. Tout le beau monde courait après une troupe d'acteurs français, jouant en français, et que l'on applaudissait très fort de peur d'être accusé de ne point savoir la langue, ce qui était un manque de distinction absolu. En vain, pour les ridiculiser, la fantaisiste Ellen Gwyn portait-elle, en exagérant ses dimensions, le chapeau à grands bords et les ceintures qu'avaient la duchesse d'Orléans et sa suite, lors de son voyage en Angleterre, et que les actrices avaient vraisemblablement adoptés[2].

En vain les auteurs et les acteurs anglais, rivaux malheureux, se plaignaient-ils par la voix de Dryden du vieux théâtre où ils jouaient, de leurs « décors d'auberge et de leurs costumes tout usés » ; en vain, précisant leurs plaintes, disaient-ils d'un ton dolent : « Et comme si tous ces maux ne pouvaient suffire à nous perdre, une troupe de Français délurés est devenue vos chères délices ; avec leurs longues affiches rouge-sang ils vous invitent chaque jour à rire au théâtre, au point de faire sauter vos boutons, ou bien à voir une pièce sérieuse tombée probablement de quelque plume incomparable ; aussi, Messieurs, si vous voulez nous faire cette grâce, envoyez vos laquais de bonne heure pour garder votre place. Nous n'osons pas empiéter sur votre privilège ou vous demander pourquoi vous les aimez tant. Ce sont des Français. Aussi quelques-uns y vont-ils avec une courtoisie excessive, non pour entendre ou pour voir, mais pour montrer leur bonne éducation. Toute dame s'évertue à rire plus fort que tout le monde pour paraître avoir compris la plaisanterie. Leurs compatriotes entrent, ne payent rien et nous apprennent à

1. *Calendar of State Papers*, 1661-62, p. 174.
2. Dryden, *Works* (Prologue to *The Conquest of Granada*), vol. IV, p. 32.

nous Anglais à quel endroit de la pièce il faut applaudir. Belle courtoisie, ma foi ! A notre pays hospitalier incombe toute la charge de comprendre pour eux. Et cependant nous restons languissants et négligés, comme vos femmes, pendant que vous êtes en meilleure compagnie. Dans votre intérêt et sans la moindre satire, nous vous souhaitons un peu moins de bonne éducation ou une meilleure nature[1]. » Tout aussi inutile est leur désespoir quand Dryden, formulant encore les plaintes générales, s'écrie, en parlant des acteurs qui ont quitté Londres pour le séjour plus hospitalier d'Oxford : « Le pauvre paysan hollandais à qui la peur donne des ailes ne s'enfuit pas plus précipitamment à l'approche des troupes françaises que nous venons avec notre cortège poétique nous réfugier ici loin de la ville infestée : le ciel, pour nos péchés, a jugé bon cet été de nous envoyer toutes les pestes de l'esprit. Une troupe française a d'abord tout balayé devant elle, mais ces bouillants Messieurs étaient trop actifs pour rester. Et cependant, à nos frais, dans ce court espace de temps, nous trouvons qu'ils ont laissé derrière eux la gale de leurs nouveautés... . ces méchantes inventions appelées des machines. Du tonnerre et des éclairs, voilà maintenant l'esprit qu'on nous donne au théâtre[2]..... » L'angoisse des malheureux acteurs anglais devient parfois tout à fait pathétique quand leur interprète favori expose leur dénuement, montrant leur « maigre scène sans dorures », leurs « costumes tout unis ». Ayez pitié de nos malheurs, clament-ils en se lamentant, « nous ne luttons plus pour la gloire et pour l'honneur, nous renonçons aux deux ; tout ce que nous demandons, c'est de vivre... » Et le dépit de reparaître aussitôt : « Tandis qu'accourent ici des troupes de Français faméliques qui rient de ceux dont les aumônes les font vivre, nos vieux auteurs anglais disparaissent et cèdent la place à ces nouveaux conquérants de race normande : c'est avec moins de résistance que vos pères que vous vous soumettez ; vous êtes maintenant, en fait d'esprit, devenus leurs vassaux. Remarquez, quand ils jouent, comme nos beaux muscadins proclament le grand mérite de ces hommes de France[3]... » La plainte continue,

1. Dryden, *Works* (Prologue to *Arviragus*...), vol. X, p. 405.
2. Dryden, *Works* (Epilogue to *the University of Oxford*), vol. X, p. 382.
3. Dryden, *Works* (Prologue spoken at the opening of the New House), vol. X, p. 318.

touchante maintenant, mais alors inutile, car, en 1678, il y avait encore à Londres une troupe de comédiens français, et Charles II ne manquait pas une seule de ses représentations, se tenant toujours « fort près » de Mme Mazarin, qui, en rivale séduisante, disputait alors à la Bretonne Louise de Kérouallle la faveur royale [1]. Plus tard, vers la fin du dix-septième siècle, quand il fallut aux Anglais, non plus des acteurs seulement, mais, la passion pour l'opéra augmentant chaque jour, des chanteurs et des danseurs, c'est à la France encore que Betterton s'adressa, et l'on vit en Angleterre M. Labbé, M. Balon, M. Cherrier, Maria Gallia, dont le nom, ou le pseudonyme, indique assez l'origine, Mme Delpine, qui fut assez heureuse au théâtre et auprès de la petite noblesse pour se créer un pécule de plus de 10 mille guinées, somme presque incroyable pour cette époque[2]. C'est assez dire le succès qu'eurent toujours en Angleterre, après les hésitations du début, les troupes françaises qui passaient en grand nombre outre Manche, attirées certainement par d'autres avantages que les surprises agréables ou désagréables, mais variées, que crée l'esprit d'aventures.

Ces voyages fréquents d'acteurs français en Angleterre, aussi bien que le séjour en France de la cour anglaise, accompagnée de gentilshommes, de poètes, de lettrés de toutes sortes, eurent une influence incontestable sur la pratique du théâtre. L'Angleterre doit à la France les décors de ses scènes publiques : elle lui doit aussi ses premières actrices. Après le premier moment de surprise à l'apparition des artistes françaises, les Anglais comprirent vite quelles ressources il y aurait pour l'art, quel charme il y aurait pour les spectateurs dans « la grâce spontanée, la voix attendrissante et les regards caressants d'une femme[3] », et, comme le dit Macaulay : « à la fascination de l'art vint se joindre la fascination du beau sexe, et le jeune spectateur vit, avec des émotions inconnues aux contemporains de Shakespeare ou Jonson, les tendres et piquantes héroïnes du drame représentées par de jolies femmes[4]... » Dès 1632, comme nous l'avons

1. *Revue Historique* (H. Forneron. Louise de Kérouallle), t. XXIX, sept.-déc. 1885, p. 23.
2. Downes, *Roscius anglicanus*, pp. VIII, 46, 47, 49.
3. Disraeli, *Curiosities of literature*, p. 281.
4. Macaulay, *Hist. of England*... (trad. Montégut, p. 439).

vu, on réclama la présence d'actrices sur la scène, et six ans plus tard, un personnage de théâtre disait, en parlant des représentations qui avaient lieu à Paris : « Les femmes sont les meilleurs acteurs : elles jouent elles-mêmes leurs rôles, une chose qu'on désire beaucoup en Angleterre[1]. » On en venait donc à souhaiter la présence sur la scène de celles que Prynne avait appelées des « prostituées notoires ». Et cependant, une vingtaine d'années s'écoulèrent encore, les théâtres étant restés fermés pendant neuf ans environ, sans qu'il y eût d'actrices anglaises sur la scène. Ce fut en 1656 que D'Avenant, habitué pendant son séjour en France à la vue des actrices[2], tenta en Angleterre cette heureuse innovation, lors de la représentation de son opéra *le Siège de Rhodes*. Mme Coleman fut la première femme qui se risqua sur les planches, n'ayant à dire, dans le rôle d'Ianthe, qu'un court récitatif[3], de sorte qu'on peut à peine l'appeler la première actrice, mais plutôt la première cantatrice anglaise. La première actrice parut en 1659 ou 1660 dans le rôle de Desdémone, mais on ignore son nom : ce pouvait être Mme Hughs, qui remplissait ce rôle en 1663 et l'avait rempli auparavant ; il est possible aussi que Mme Saunderson ait mérité ce titre quand elle joua le rôle de Juliette et d'Ophélie, peut-être aussi celui de Cordelia, témoignant d'un goût tout particulier pour les rôles shakespeariens : en tous cas, c'est elle que la tradition désigne comme la première actrice anglaise[4]. Le 3 janvier 1661, Pepys note que pour la première fois il a vu dans *Beggar's Bush* des femmes sur la scène, et le 12 février de la même année, comme c'est une femme qui joue le rôle de *la Dame dédaigneuse*, il trouve que la pièce a fait cette fois sur lui un tout autre effet. Les actrices ne furent pas aussitôt accueillies avec enthousiasme. En 1662, un poète devait encore plaider leur cause : « Il est possible qu'une femme vertueuse exècre toute sorte de désordre et joue pourtant : jouer sur la scène, quand tout le monde a les yeux sur vous,

1. Genest, *Hist. of the Stage*, vol. I, p. 38. Downes, *Roscius anglicanus* (Introd. p. VII).

2. Voir sur les actrices en France, Despois, *Hist. du théâtre de Louis XIV*, pp. 57, 148 ; Germain Bapst (*Cours et Conférences*, nov. 1894, mars 1895).
Rigal, *Le Théâtre français*, p. 81.

3. Malone, *History of the E. Stage*, p. 107 ; D'Avenant, *Works* (Introd. p. LXIV), vol. I, puis vol. III, p. 248.

4. Malone, *Hist. of the E. Stage*, p. 108.

prendrons-nous cela pour un crime quand la France le prend pour un honneur?... Nos femmes (des hommes jouent leurs rôles) sont si défectueuses, elles ont une taille telle qu'on croirait voir quelque homme de la garde déguisé; pour dire la vérité, certains hommes jouent le rôle de jeunes filles de quinze ans, alors qu'ils en ont eux-mêmes quarante ou cinquante : leurs os sont si gros, leurs muscles si peu souples, que lorsque vous appelez Desdémone, c'est un géant qui entre [1]. » Le moment n'était pas très éloigné où le roi, assistant à la représentation d'*Hamlet* et témoignant quelque impatience de ne pas voir paraître la reine, un acteur se présentait sur la scène et, humblement, informait les spectateurs que Sa Majesté n'était pas encore rasée [2]. D'Avenant obtint de Charles II, en 1662-3, l'insertion de la clause suivante dans l'autorisation que le roi lui donna, ainsi qu'à Killigrew, directeur de l'autre théâtre : « Tandis que les rôles de femmes au théâtre ont été jusqu'ici tenus par des hommes en costumes de femmes, ce dont quelques-uns ont été offensés, nous permettons et autorisons qu'à l'avenir tous les rôles de femmes soient tenus par des femmes [3]. » Les voilà donc cette fois entrant, après l'autorisation royale, de plain-pied sur la scène. Les scandales, il faut bien le dire, commencèrent aussitôt, et l'on vit à l'aide de quel stratagème le comte d'Oxford eut raison de la vertu d'une actrice [4]. Les femmes, qui avaient eu quelque peine à se faire accepter au théâtre, ne tardèrent pas à l'envahir presque tout entier et parfois à accaparer tous les rôles : le temps n'était plus où l'acteur Kynaston s'illustrait dans les rôles féminins [5]. Ce fut maintenant le contraire : des actrices, comme Mme Bracegirdle, jouèrent avec talent des rôles de jeunes garçons et d'hommes, si bien, dit D'Avenant, qu'il n'y a qu'un moyen de distinguer si l'on a affaire à un homme ou à une femme : ce seul moyen, c'est le lit [6]. Il arriva même dans certaines pièces,

1. Malone, *Hist. of the E. Stage*, p. 109 ; D'Avenant, *Works* (Introd. p. LXVII), vol. I.

2. D'Avenant, *Works* (Introd. p. LXV), vol. I ; Beljame, *le Public et les Hommes de lettres*, p. 33, Anecdote racontée un peu différemment par Chetwood.

A General history of the Stage, p. 197.

3. Genest, *Hist. of the Stage*, vol. I, p. 38 : D'Avenant, *Works* (Introd. p. LXVII).

4. D'Avenant, *Works*, vol. III, p. 249.

5. Downes, *Roscius*. . pp. 18-19 ; Genest, *Hist. of the Stage*, vol. I, pp. 31-33.

6. D'Avenant, *Works* (*The Tempest*, Prologue), vol. V, p. 417. Voir aussi Wilson,

comme *Amour pour Amour*, que tous les rôles, sans exception, furent tenus par des femmes [1]. Elles parurent sur la scène pour dire des prologues et des épilogues canailles, écrits exprès pour elles par l'auteur ; on les vit, habillées en hommes, débiter, d'une voix câline et le regard effronté, des énormités « à faire rougir un homard ». Le public devint, peu à peu, si friand de ces polissonneries que vers la fin du siècle, en 1694, un auteur, ayant à se plaindre des spectateurs, leur disait comme menace : « Nous allons fermer le théâtre, et, bien pis encore, nous enfermerons nos femmes aussi ; et alors, c'est aux corsaires des rues que vous devrez vous adresser [2]. »

III

L'influence française ne porta pas seulement sur l'organisation matérielle du théâtre, sur l'introduction des décors, sur l'entrée des actrices sur la scène anglaise, elle porta aussi sur la matière théâtrale, en quelque sorte, et donna naissance à un nouveau système dramatique.

A la Restauration, quand les portes des théâtres furent à nouveau ouvertes toutes grandes, on courut au spectacle avec une sorte de frénésie : les plaisirs de la scène avaient été condamnés comme païens, et punis quelquefois comme étant le propre des partisans de la royauté. Aussi désormais ce fut un signe de loyalisme que de fréquenter les théâtres et un désaveu de la doctrine puritaine. Le nouveau monarque avait vécu dans les cours étrangères, où les représentations théâtrales étaient alors la grande distraction, et comme il était avant tout « le joyeux monarque », le théâtre devint son plaisir favori [3]. Le roi, la reine, le duc et la duchesse d'York, suivis de toute la cour, assistaient au spectacle. Charles II se rappelait les

Works, pp. 4, 5, 8 ; Genest : *Hist of the Stage*, vol. II, p. 378 ; Austin, *Lives of the laureates*, p. 237.

1. Genest, *Hist. of the Stage*, vol. II, pp. 333-347.
2 Boyle, Prologue to *Herod the Great*.
3. Dryden, *Works* (*Life of J. Dryden*, by W. Scott), vol. I, p. 57.

fêtes données à la cour de France et chez le cardinal Mazarin, à Rueil, où jadis le jeune prince de Galles et le duc de Glocester avaient été émerveillés[1]; le duc d'York se souvenait des fêtes données chez Monsieur, où la belle Anglaise Gourdon (Gordon)? « à qui l'honneur sert de guidon » s'était fait remarquer de tous[2]; il songeait encore peut-être à cette époque où « le second Prince d'Angleterre — un des plus courtois de la terre », intervenant en faveur de Loret, le chroniqueur de la cour, permettait à celui-ci d'assister à un magnifique carrousel du haut de son balcon, à la grande colère d'une dame de la cour qui, dit Loret, « ne me croyait nullement digne — d'être assis sur la même ligne[3] ». De tous ces divertissements, la famille royale avait gardé un agréable souvenir. Il était donc naturel qu'une fois rétabli sur le trône des Stuarts, Charles II recherchât les mêmes plaisirs que ceux goûtés jadis à la cour de France, négligeant peut-être trop, parfois, de leur donner la même élégance et la même tenue littéraire[4]. A « ce monarque indolent, à ces coquettes, à ces hommes d'État, à ces jeunes seigneurs, à ces belles[5] », il fallait des amusements et surtout des représentations théâtrales.

Les hommes de lettres, les poètes de l'époque ne s'y trompèrent pas : bien vite ils comprirent qu'il fallait faire du théâtre : l'exemple de D'Avenant et de son poème épique *Gondibert*, accablé de railleries par la critique, celui de Milton et du *Paradis perdu* qu'on pouvait pressentir[6], ne laissèrent à qui que ce fût aucun doute. Il n'y avait pas d'autre genre à cultiver, c'était la seule façon de gagner sa vie, parce que c'était la seule littérature à la mode. Aussi les plus grands hommes de lettres de l'époque sont-ils, sans exception, les fournisseurs attitrés de la scène[7]. Quelques-uns, comme Dryden, pouvaient

1. Loret, *La Muze historique*, vol. I, p. 400.
2. Id , *ibid.*, vol. II, p. 9.
3. Id , *ibid.*, vol. II, p. 173.
4. Evelyn, *Diary*, 16 juin 1670, 8 oct. 1672 ; *Mémoires du chevalier de Grammont* (éd. Jouaust, pp. 279-83).
5. Pope, *Works* (*Essay on Criticism*), Part. II, fin.
6. Dryden, *Works* (*Life of J. Dryden*, by W. Scott), vol. I, p. 47.
7. Dryden, *Works* (*ibid.*), vol. I, pp. 47, 48, 54 ; Gosse, *Eighteenth Century Literature*, p. 41 : Garnett, *The age of Dryden*, p. 20 ; Beljame, *Le Public et les hommes de lettres*, pp. 115, 116, 118, 125, 128.

ne se sentir aucune disposition pour ce genre de production littéraire ; ils pouvaient, comme lui, en apercevoir toutes les difficultés et se voir dans l'impossibilité d'y exceller jamais [1] ; il fallait, coûte que coûte, s'engager sur cette route que l'on savait bordée de fondrières, mais qui était la seule route ouverte. On a dit de Dryden qu'il avait commis une grande erreur en s'adonnant au drame [2]. Non, ce n'est pas une erreur, mais bien une nécessité, car il avait parfaitement conscience de son inaptitude, mais comme il ne pouvait rester à l'écart, puisqu'il lui fallait faire vivre sa famille, il n'eut pas le choix des moyens. Il y a quelque chose de mélancolique et même d'attristant dans cette situation d'un homme de lettres, d'un poète qui peut-être « a senti du ciel l'influence secrète » et qui, toute sa vie, se voit courbé sur une tâche qui sera, sinon sans profits, au moins sans gloire, attelé à une œuvre qu'il sait ne pas pouvoir mener à bien. Le théâtre, ou la faim. Voilà l'alternative qui s'offrait à Dryden et à tous les écrivains d'alors.

Il était évident pour tous que le roi ne prisait guère que ce genre littéraire, et ses préférences, il les marquait de bien des façons. C'était d'abord par sa présence au spectacle, avec la reine, avec son frère et sa belle-sœur, le duc et la duchesse d'York, avec toute la cour enfin. Sans doute il se faisait comme un titre de gloire d'être le premier aux combats de coqs, aux courses de chevaux et au bal [3], mais il aima surtout, et jusqu'à la fin, le théâtre, ne permettant à personne de toucher à son plaisir favori. Ainsi il arriva un jour que « l'opposition proposa de mettre une taxe sur les théâtres qui, dit Burnet, dans un temps aussi corrompu, étaient devenus des nids de prostitution.... Les partisans de la cour combattirent cette proposition, sous prétexte que les acteurs étaient serviteurs du Roi et faisaient partie de ses plaisirs. A ce propos, Coventry demanda si c'était sur les acteurs ou sur les actrices que reposaient les plaisirs du Roi. Ces paroles, rapportées à la cour, y excitèrent la plus vive indignation [4] ». La boutade irrévérencieuse de Coventry ne fit probablement qu'accroître l'ardeur des amis du roi défendant qu'on taxât

1. Dryden, *Works* (Epilogue to *the Wild Gallant*), vol. II, pp. 122, 127.
2. Garnet, *The Age of Dryden*, p. 20.
3. Addison, *The Spectator*, n° 462.
4. Burnet, *Histoire de mon temps*, vol. II, p. 119.

ainsi les plaisirs du « joyeux monarque ». En toutes circonstances, Charles II témoigna son amour du théâtre et sa sympathie pour les acteurs, sans parler des actrices auxquelles, comme l'insinuait Coventry, il ne ménagea aucune sorte de faveurs, se préoccupant encore du sort de l'une d'elles, Nell Gwyn, alors qu'il allait rendre le dernier soupir, trouvant un reste de force pour dire à ceux qui l'entouraient : « Au moins, ne laissez pas mourir de faim cette pauvre Nelly. » Les acteurs n'eurent jamais à se plaindre de lui : si parfois ils étaient irrégulièrement payés, c'est que l'escarcelle royale était absolument vide. Betterton, jouant dans *Amour et Honneur* de D'Avenant, portait le riche costume que le roi avait le jour de son couronnement et dont celui-ci lui avait fait cadeau, tandis que le duc d'York et Lord Oxford avaient donné les leurs à deux autres acteurs : Harris et Price [1]. Or on sait par Pepys que le costume de ce dernier, fait en France et couvert de très riches broderies, ne valait pas moins de 200 livres [2] : cela permet de supposer quelle pouvait être la valeur des costumes royaux.

Charles II n'était pas seulement un spectateur amusé et un protecteur généreux, il devenait volontiers un conseiller écouté, un guide littéraire qui, à tort ou à raison, faisait autorité. Il avait ses pièces favorites : *la Vierge Reine* de Dryden, par exemple, était *sa* pièce. Les meilleurs juges avaient eu beau déclarer que l'entretien de Céladon et de Florimelle était la scène la plus divertissante de toute la comédie, opinion d'ailleurs sanctionnée par le succès obtenu lors de la représentation, Charles II trouva qu'il y avait là un défaut à la pièce. Et Dryden d'ajouter avec quelque complaisance : « Je suis tout disposé à reconnaître que c'est une faute, puisqu'il a plu à Sa Majesté, le meilleur juge, de penser ainsi [3]. » Tantôt le roi demandait, exigeait presque que telle pièce, comme le *Wild Gallant*, médiocre pourtant et peu goûtée du public, fût jouée plutôt que telle autre, guidé dans ce choix, il faut bien le reconnaître, par des raisons qui ne sont pas précisément littéraires [4] ; tantôt il approuvait

1. Downes, *Roscius anglicanus*, p. 21 ; J. F. Molloy, *Famous plays*, p. 9.
2 Pepys, *Diary*, avril 22, 1661.
3. Dryden, *Works* (The Maiden Queen, Preface), vol. II, p. 420.
4. Dryden, *Works* (The Wild Gallant), vol. II, p. 23.

ou blâmait le plan d'une pièce que lui soumettait un poète, tantôt il modifiait un incident, comme dans *Aureng-Zebe*, et proclamait l'œuvre ainsi transformée la meilleure de toutes celles de l'écrivain qui lui avait permis ces petites privautés [1]; parfois enfin, il donnait à un poète deux pièces de théâtre et lui conseillait de les fondre ensemble : c'est ce qui se passa pour *Sir Courtly Nice*. Crowne, bien entendu, obtempéra au désir de Charles II, lui lut chaque acte, scène par scène, à mesure qu'il les écrivait, puis, au bout des trois premiers actes, les relut tous ensemble au roi qui les approuva, faisant cependant cette réflexion : « Ce n'est pas assez gai [2]. » Le rôle du monarque était donc essentiellement actif : c'était une véritable collaboration avec les auteurs de son temps, collaboration où la part d'initiative n'était pas égale de chaque côté, attendu que le poète n'avait guère qu'à obéir aux conseils du souverain.

Après lui, c'était la reine qui était l'arbitre suprême, c'était la cour qui constituait le grand tribunal littéraire de l'époque. Les poètes, auprès d'elles, puisaient leurs inspirations. Écoutez Waller : « L'alouette.... monte en chantant : ses ailes aériennes sont déployées vers le ciel, comme si, du ciel, elle rapportait son chant. De même pour nous, puisque la lumière qui éclaire notre siècle éclate de la cour ; cédant à son ardent désir, ma muse, semblable au hardi Prométhée, s'y envole pour allumer son flambeau aux yeux de Gloriana [3]. » Les dramaturges d'alors n'étaient pas moins disposés que les poètes lyriques à suivre le goût de la cour : elle était la grande faiseuse de réputations; son aide était indispensable : un poète échouait-il à la scène, il expliquait son échec par la chaleur qu'il faisait au théâtre, et surtout par l'absence de la cour qui n'avait pu ainsi juger de son œuvre : il n'avait eu pour l'apprécier que des spectateurs vulgaires [4]. C'était sur le langage de la cour que les poètes calquaient leur langage, et il était malséant de s'exprimer autrement que les courtisans de Charles II [5]. Si un écrivain voulait vivre de sa plume, il n'avait d'autre ressource que celle de flatter le

1. Dryden, *Works* (Aureng-Zebe, Dedication), vol. V, p. 196.
2. Crowne, *Works* (Sir Courtly Nice), vol. III, pp. 245, 254.
3. Waller, *Poems* (Of the Queen), éd. Fenton, p. 15; éd. Drury, p. 77.
4. Crowne, *Works* (Juliana), vol. I, p. 16.
5. Lowell, *My Study Windows* (Scott Library), p. 290.

goût des grands, heureux s'il pouvait parvenir à les satisfaire [1]. C'est aux grands, en effet, que sont dédiées les œuvres dramatiques de la Restauration ; ils sont les puissants du jour ; ils peuvent, à leur gré, faire et défaire les réputations : le bel esprit et le bon goût sont l'apanage de la naissance [2]. L'approbation du vulgaire ne compte pas. « Je suis souvent vexé, dit Dryden, d'entendre le peuple rire et applaudir, comme il le fait perpétuellement, là où je n'ai mis aucune plaisanterie, tandis qu'il laisse passer ce qu'il y a de meilleur sans y faire attention. Aussi cela me confirme dans mon opinion de dédaigner les applaudissements populaires et de mépriser l'approbation que ces mêmes gens me donnent à moi, tout comme au bouffon d'un saltimbanque [3]. » Il y revient ailleurs avec la même précision : « Si par le peuple vous entendez la multitude, les *οἱ πολλοί*, peu importe ce qu'il pense ; il est quelquefois dans le vrai, quelquefois dans le faux : son jugement est une simple loterie. *Est ubi plebs recte putat, est ubi peccat*, dit Horace, parlant du vulgaire qui juge de la poésie [4]. » Et Dryden se range à l'opinion du poète latin. Plus loin il continue ; mais c'est toujours, malgré, de temps à autre, quelques légères concessions, le même mépris du jugement de la foule. « Le goût ou le dégoût qu'a le peuple pour une pièce lui vaut la qualification de bonne ou de mauvaise, mais en réalité ne la rend pas telle, ne la constitue pas telle. Plaire au peuple devrait être le but du poète, parce que les pièces sont faites pour son divertissement ; mais il ne s'ensuit pas que le peuple soit toujours satisfait quand il a de bonnes pièces, ou que les pièces qui lui plaisent soient toujours bonnes [5]. » Si Otway, rare exception, écrivait hardiment, en tête de *Don Carlos*, le vers d'Horace : *Principibus placuisse viris non ultima laus est* [6], Dennis pensait comme Dryden et inscrivait lui aussi sur la première page de son livre les vers d'Horace : *Neque, te ut miretur turba, labores ; Contentus paucis lectoribus* [7].

1. *Cours et Conférences* (Cours de M. Beljame), nov. 1895, mars 1896, p. 318.
2. Beljame, *Le Public et les Hommes de lettres*, p 73-92.
3. Dryden *Works* (*An Evening's Love*, The Preface), vol. III, pp. 240-241.
4. Dryden, *Works* (*Essay on Dramatic Poesy*), vol. XV, p. 368.
5. Dryden, *Works* (*Defence of an Essay*), vol. II, p. 302.
6. Otway, *Works*, vol. I, pp. 75-84 éd. Thornton, 1813.
7. J. Dennis, *Select Works*, vol. I, p. 1.

C'étaient bien là, à peu de chose près, les idées exprimées jadis par l'Académie qui, en France, à propos du *Cid*, ne cachait pas son dédain des suffrages de la foule ignorante [1].

C'est donc du côté du roi et de la cour que s'orientent la littérature en général et le drame en particulier : c'est une rupture avec le passé.

Au temps de Shakespeare, les théâtres étaient fort nombreux, grands ou petits : il y en avait dans toutes les parties de la ville et, vers les dernières années du règne d'Élisabeth, on ne comptait pas moins de onze théâtres à Londres [2] ; tous étaient accessibles à tous, jusqu'aux plus humbles : tout le monde allait au théâtre, depuis la reine, à Whitehall [3], jusqu'aux plus modestes artisans qui, volontiers, quittaient un combat de chiens, d'ours ou de taureaux, pour se rendre au Globe, à la Rose ou à La Belle Sauvage [4]. Le public arrivait au spectacle avec des habitudes d'esprit et des tempéraments différents, apportant une provision de rires et de larmes, prêt à s'émouvoir d'une scène pathétique, prêt aussi à s'égayer d'une scène où l'humour pétille en gerbes de gaieté plus ou moins bruyante, en plaisanteries plus ou moins risquées. De même qu'en France avant 1630, il y avait en Angleterre « un public grossier et tumultueux, des marchands, des clercs, des écoliers, des artisans, des pages, des soldats, des spadassins et des filous ». S'il fallait, chez nous, contenter ce public, dès le début, par un prologue facétieux, bourré de calembours et d'obscurités, et, à la fin, par une farce brutale et crue [5], de même il fallait, à Londres, pour satisfaire cet auditoire bigarré, mettre, avant et après la pièce, le comique, le drôle et le bouffon qui ne faisaient pas corps avec la pièce elle-même, mais s'y ajoutaient en hors-d'œuvre indispensable ; ils y pénétraient le plus souvent. Shakespeare devait introduire des scènes comiques en plein drame et, dans *Hamlet*, par exemple, placer les fossoyeurs aux sarcasmes amers, aux plaisanteries bouffonnes, juste à l'endroit où l'émotion dramatique

1. Corneille, *Œuvres* (Sentiments de l'Académie...), vol. XII, p. 465 (éd. Regnier).
2. Stephen Gosson, *The Schoole of Abuse* (Arber), notes, p. 79 Churton Collins, *Essays and Studies*, p. 145.
3. Drake, *Shakespeare and his times*. p. 443.
4 Drake, *ibid.*, p. 430.
5. Lanson, *Corneille* (Grands Écrivains), pp. 30-31.

est le plus poignante. Au temps de Shakespeare, le théâtre s'adressait à tous, ce que l'on oublie trop souvent quand on fait le procès du poète anglais : le bouffon, le grossier pour être « le charme de la canaille »; les envolées de poésie, les fantaisies étincelantes de l'imagination pour les esprits cultivés. A cette époque, en effet, le théâtre était vraiment national.

Après la Restauration, il cessa de l'être : ce ne fut plus le rendez-vous général; les uns se tenaient à l'écart par suite de préventions religieuses, les autres, par simple délicatesse, pour ne pas encourager cette dépravation éhontée qui alors déshonorait la scène; le théâtre ne fut plus fréquenté que par certaines classes[1]. « La Cité, restée puritaine, choquée des mœurs du jour et de l'audace des pièces, ne venait pas aux représentations, ou fort peu. Tous ceux qui tenaient à passer pour des gens sérieux et estimables se gardaient de paraître au théâtre... Un jeune homme de loi respectable aurait compromis sa dignité ; un jeune commerçant aurait fait tort à son crédit en se montrant dans ces cercles de licence effrénée. » Les œuvres mêmes qui étaient composées pour flatter les idées politiques de la bourgeoisie ne la décidaient pas à sortir de sa réserve. C'était une partie nombreuse de l'auditoire habituel des théâtres qui se trouvait supprimée, et peut-être la meilleure, celle qui est assez instruite pour apprécier, et en même temps assez simple, assez naïve encore pour connaître les rires spontanés et les émotions sincères, pour se laisser prendre par les entrailles. — Les spectateurs se réduisaient donc à la cour et à ce monde de fonctionnaires et de désœuvrés qui gravite autour du roi[2]. » C'était le comte de Rochester, c'était Villiers, duc de Buckingham, puis les Sedley, les Mulgrave, les Buckhurst, les Thomas Ogle, les Waller, le duc et la duchesse de Newcastle, bref, toute cette légion brillante des beaux esprits et des galants qui pouvaient, par leur approbation, assurer le succès d'une œuvre dramatique, et à qui les poètes reconnaissaient, du reste, une puissance sans limites, une autorité infaillible : « Les artistes seuls discernent le métal dans le minerai, disait Crowne. Y trouve-t-on de l'argent, que nous restons toujours pauvres, si vous, arbitres de l'esprit,

1. Otway, *Works* (Life of Otway), vol. I, p. XL (éd. 1813).
2. Beljame, *Le Public et les Hommes de lettres*, pp. 56-57.

vous estimez que c'est du cuivre; vous pouvez pour de l'or faire passer du cuivre, comme vous l'avez fait parfois grâce à votre pouvoir souverain[1]. » C'est donc aux grands, à la famille royale, aux maîtresses du roi, au roi lui-même, qu'il faut plaire surtout : c'est leur goût seul qu'il faut consulter. Comme le dit quelque part Dryden : « Les poètes qui vivent pour plaire doivent aussi plaire pour vivre. » Pour plaire, c'est vers le roi qu'il faut regarder.

Puisque c'est pour Charles II que l'on jouera, puisque c'est à lui que les actrices disant le prologue s'adresseront pour solliciter sa bienveillance et son indulgence, puisqu'il va y avoir, de par le roi, une mode en littérature, et que, au dire de Disraeli, la prose et les vers vont être réglés par le même caprice qui taille les habits et relève les chapeaux[2], quels seront les désirs du roi? Quelle mode Charles II va-t-il imposer aux poètes dramatiques de son temps? A quelles sources enfin va-t-il leur demander de puiser leurs inspirations et, si possible, leurs chefs-d'œuvre?

« Le roi, dit Burnet, avait pas ou peu de lettres, mais un véritable bon sens et une connaissance exacte de ce qu'est le style, car il était en France à une époque où on était très préoccupé de réformer la langue[3]. » Charles II, en effet, revenait de France, avec la plupart des royalistes qui avaient suivi la famille royale dans son exil : les mœurs, la littérature françaises lui étaient familières ; après les heures assez tristes de la Fronde, il avait pu, à la cour de France, au milieu des fêtes de toutes sortes, admirer la magnificence des spectacles et s'initier à la vie littéraire autant qu'à la vie mondaine de la haute société française. « La plupart des courtisans de Charles II, y compris quelques-uns des grands seigneurs qui, les premiers, écrivirent des drames, à la Restauration, avaient pendant longtemps résidé en France et, pendant leur exil, avaient contracté des goûts français en matière littéraire, en même temps qu'ils avaient appris à connaître la littérature française d'alors. Ils rapportèrent en Angleterre leurs connaissances littéraires et les goûts qu'ils avaient contractés et contribuèrent à substituer l'influence française à l'influence italienne qui

1. Crowne, *Works*, vol. II, p. 241.
2. Disraeli, *Curiosities of literature*, p. 218 (éd. Routledge).
3. Burnet, cité par Rich. Garnett, *The Age of Dryden*, p. 2.

s'exerçait antérieurement et à la rendre prépondérante dans la littérature anglaise[1]. » « Le roi, comme on l'a dit, était revenu dans son pays à demi français dans ses sympathies politiques et religieuses, et entièrement français dans ses goûts littéraires[2]. Autour de lui, tous vivaient et aimaient d'après l'exemple du roi... ; le soldat soupirait les galanteries de France, et chaque courtisan écrivait des romans. »

Or, que savait-on alors de la France et de sa littérature?

1. Masson, *Life of Milton*, vol. VI, p. 357.
2. Courthope, *Addison* (*Englishmen of letters*), pp. 11.

CHAPITRE IV

La littérature française en Angleterre.

I

Au XVIIe siècle, en littérature comme ailleurs, l'influence française se fit vivement sentir en Angleterre, alors qu'au contraire la France, par une anomalie curieuse, avait de sa voisine une connaissance certainement très incomplète.

En effet, a-t-on dit avec quelque raison, l'Angleterre était, de tous les pays d'Europe, le moins connu des Français du grand siècle. Elle leur était suspecte par sa religion et odieuse par sa politique [1]. On ignorait le pays, car peu de voyageurs franchissaient la frontière, et on ignorait la langue. Nos hommes de lettres ne lisaient pas l'anglais [2]. Nos ambassadeurs ne le savaient pas davantage. Notre personnel diplomatique est sans doute mieux instruit aujourd'hui, mais le temps n'est pas encore très éloigné où M. de Bismarck pouvait dire avec quelque humour : « On reconnaît toujours l'ambassadeur de France à ce signe qu'il ne parle iamais la langue du pays auprès duquel il est accrédité [3]. »

En ce qui concerne la littérature anglaise, on n'était guère, en France, mieux informé, même chez les grands écrivains d'alors. « A part La Fontaine, écrit M. Rathery, on aurait peine à en trouver un

1. J. Texte, *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire* p. 3.

2. Rathery, *Des relations sociales et intellectuelles entre la France et l'Angleterre*, p. 51.

3. Une heureuse exception, au moins : M. Jusserand, actuellement ambassadeur de France à Washington, fin lettré, très averti des choses d'Angleterre.

seul qui fasse exception parmi les littérateurs proprement dits. Corneille montrait à ses amis, comme une curiosité, la traduction du *Cid* en anglais, qu'il conservait dans son cabinet à côté de traductions de la même pièce en turc et en esclavon. Racine, dont le fils devait, le premier, faire passer le *Paradis perdu* dans notre langue, n'entendit peut-être jamais parler de ce sublime interprète de la poésie des Livres saints que comme d'un secrétaire aveugle qui rédigeait les lettres latines de Cromwell, et d'un vieux rêveur fanatique dont le livre contre la royauté avait été brûlé à Paris de la main du bourreau ; peut-être le nom bizarre de Shakespeare ne retentit jamais à son oreille, qu'il aurait effrayée, comme le nom de Wurtz effrayait celle de Boileau. Boileau lui-même n'eut qu'une idée tardive et bien incomplète de la littérature anglaise par Prior et par Addison, qu'il vit à Paris dans les dernières années du règne de Louis XIV. Le premier imita son *Ode sur la prise de Namur* ; le second lui parla des productions littéraires de son pays, lui montra ses poésies latines, qui le charmèrent, et l'auteur de l'*Art poétique* avoua en toute franchise au jeune Anglais que c'était pour lui une révélation d'apprendre qu'il y eût chez ses compatriotes autant de goût et d'instruction. Bossuet et Fénelon eurent, parmi les Anglais, des correspondants, des pénitents illustres ; mais l'intérêt que l'auteur de l'*Oraison funèbre de Madame*, de l'*Histoire des Variations*, etc., prenait aux affaires politiques et religieuses de ce pays ne paraît pas s'être jamais étendu jusqu'à sa langue et sa littérature ; on sait que Madame mourante s'exprimait en anglais quand elle ne voulait pas être entendue de Bossuet, présent à ses derniers moments .... En général, pour trouver parmi les écrivains de cette époque des hommes qui avaient vu et pratiqué l'Angleterre et les Anglais, il faut descendre jusqu'aux aventuriers littéraires, Schelandre, d'Assoucy, Saint-Amant, Boisrobert, Le Pays, Pavillon, sans parler ici de Saint-Evremond[1]. » Parmi les Français en Angleterre, ceux-là même qui, par le fait de leur séjour, auraient été le mieux placés pour s'enquérir, s'ils en avaient eu la curiosité, de tout événement littéraire, témoignent d'une indifférence, et partant, d'une ignorance à peu près complètes. C'est ainsi que Cominges, à qui Louis XIV s'était adressé pour connaître les hommes

1. Rathery, *Des relations sociales entre la France et l'Angleterre*, p. 49.

les plus illustres d'Angleterre, n'eut d'autre réponse à faire que celle-ci : « Il semble que les arts et les sciences abandonnent quelquefois un pays pour en aller honorer un autre à son tour. Présentement elles ont passé en France, et, s'il en reste ici quelques vestiges, ce n'est que dans la mémoire de Bacon, de Morus, de Bucanan, et, dans les derniers siècles, d'un nommé Miltonius qui s'est rendu plus infâme par ses dangereux écrits que les bourreaux et les assassins de leur roi [1]. » De cette ignorance des Français en ce qui concerne la littérature anglaise, chacun est prêt à témoigner. « Il est douteux, écrit Macaulay, qu'aucun des quarante de l'Académie française eût un volume anglais dans sa bibliothèque et connût, même de nom, Shakespeare, Jonson ou Spenser [2]. » Et Disraeli d'ajouter : « Il est peut-être un peu mortifiant de découvrir dans nos recherches littéraires que notre littérature n'a été connue des autres nations de l'Europe qu'à une époque relativement récente... ; quand on apprit à Boileau les funérailles publiques faites à Dryden, il fut satisfait de savoir que des honneurs nationaux avaient été rendus au génie, mais il déclara qu'il n'avait jamais entendu prononcer ce nom auparavant. Ce grand législateur du Parnasse n'a jamais fait une seule allusion à l'un de nos poètes, tant notre gloire littéraire était alors insulaire [3]. » Et à preuve de l'ignorance où l'on était alors de la littérature anglaise, ce fait que le traducteur de l'ouvrage de Hall, paru à Paris en 1610 avec ce titre : *Caractères de Vertus et de Vices, tirés de l'Anglois de Joseph Hall*, déclare dans sa dédicace que « ce livre est *la première traduction de l'Anglois jamais imprimée* en aucun vulgaire [4] ». On peut donc, s'il n'y a pas mensonge ou ignorance du traducteur français, admettre avec M. Texte que, « prise dans l'ensemble, la France du XVIIe siècle demeure fermée aux littératures des peuples du Nord — ou plutôt à la seule de ces littératures qu'elle eût pu connaître », que « la carte de l'Europe intellectuelle est bornée, pour elle, par les Alpes, par le Rhin, par la Manche », et qu' « au delà, c'est le désert et la nuit », la France vivant « dans l'heureuse persuasion que tout ce qui

1. Jusserand, *A French Ambassador*, p. 58.
Texte, *Jean-Jacques Rousseau*, p. 16.
2. Macaulay, *History of England* (trad. Montégut, vol. I, p. 228).
3. Disraeli, *Curiosities of literature*, p. 463.
4. Id., *ibid.*

n'était pas français mangeait du foin et marchait à quatre pattes [1] ».

Et pourtant ce désert était-il si solitaire, cette nuit si profonde, cette ignorance si insondable ? N'y a-t-il pas un certain nombre de menus faits — menus, soit, mais parfois cependant assez précis — qui permettent d'établir que cette ignorance n'était pas tout à fait aussi absolue qu'on a voulu le prétendre ?

Chapelain, par exemple, était assez curieux de ce qui se passait en Angleterre, et, quoique malade, lisait avec intérêt le livre de Saumaise où celui-ci plaidait la cause royale contre les vigoureuses attaques de Milton et « les impudentes déclamations et toutes les artificieuses sophistiqueries de son scélérat défenseur ». Quel dommage, écrit-il, que Saumaise n'ait répondu qu'aux trois premiers chapitres de Milton, et que « cette mort précipitée a espargné de rudes touches à ce malheureux champion de l'iniquité » ! comme il eût repoussé « l'insulte des soulevés et les insolences de leur advocat prostitué [2] » ! Chapelain était en correspondance avec M. de Montreuil, en Angleterre, en 1640, et le priait de faire rechercher certains livres italiens introuvables ailleurs. Veuillez, lui écrivait-il, « envoyer le plus habile de vos gens chés les libraires de Londres pour essayer de trouver ces volumes cy... vous m'envoyeriès le tout par la première occasion d'amy, favorable et seure, parce que je n'en suis point pressé [3]. » M. de Montreuil fit faire les recherches nécessaires et parvint à découvrir les livres désirés, car Chapelain, tout heureux, lui écrit : « Quand les livres que vous avez trouvés seront venus, je les logeray en la plus éminente partie de mon cabinet et nous marquerons dans nos fastes le jour de leur entrée et par qui ils y sont venus. » L'Angleterre est un vaste réservoir de livres de toutes sortes, surtout, paraît-il, de livres n'y ayant pas été imprimés, car Chapelain, mis en goût par l'heureux résultat des premières recherches, écrit le 5 avril 1640 : « La tentation m'est venue de vous prier qu'un de vos gens voye chés les libraires si le *Somnium Kepleri*, autrement *Astronomia lunaris*, et le *Nuntius Sidereus Galilei*, tous deux latins, n'y sont point. Et je croy asseurément qu'ils y seront, car ils ne sont point imprimés à Londres,

1. J. Texte, *Jean-Jacques Rousseau*, pp. 12-16.
2. Chapelain (*Lettre à Saumaise*, 13 oct. 1660), vol. II, p. 103.
3. Id. (*Lettre à M. de Monstreuil*, à Londres, 12 février 1640), vol. I, p. 572.

et cela suffit pour les y faire trouver [1]. » On savait, dans l'entourage de Chapelain, ses relations en Angleterre, et volontiers on s'adressait à lui. Il fut question, à un moment donné, de découvrir à Londres des éditeurs voulant se charger d'une édition latine d'Avicenne. Si, par l'entremise d'amis d'Angleterre, on trouvait « ces Messieurs d'Outremer disposés à entreprendre cette édition, on leur laisseroit le choix de la faire ou seule ou avec le texte [2] ». Ainsi, non seulement Chapelain s'enquiert des livres rares à découvrir en Angleterre, mais il se réjouit, en vrai bibliophile, que l'incendie de Londres ne leur ait pas été fatal, car, en effet, au témoignage de Pepys, des quantités prodigieuses de livres furent consumées par les flammes [3]. « Je m'estois persuadé, écrit il à Vossius, que l'embrasement de Londres avoit esté principalement funeste aux livres, dont on nous avoit assuré qu'il avoit fait un furieux dégast. Mais, à ce que je voy, le mal n'a pas esté si grand, puisque vous y en trouvés encore assés pour vous divertir et assoupir le chagrin si juste qui vous dévore ». Et Chapelain va encore recevoir d'Angleterre un dictionnaire portugais, inutilement recherché en Hollande. « Vous me ferés un singulier plaisir, écrit-il à son savant correspondant, de m'en recouvrer un exemplaire et de me l'envoyer par quelque occasion d'ami, si vous mesme ne venés pas si tost en France, avec le prix qu'y aura mis le marchand, afin qu'à l'instant mesme j'y satisface [4]. » Chapelain, pourrait-on dire, semble, après tout, n'avoir recherché que des livres de sciences ou d'histoire, et la découverte de son dictionnaire portugais n'implique pas précisément une curiosité très grande de la littérature anglaise. Il se peut; mais est-il absolument imprudent de supposer qu'au milieu de ce va-et-vient, connu de nous assez imparfaitement, quelques ouvrages anglais aient pu se glisser en France ? Et si l'on n'en a pas abordé la lecture directement, n'a-t-on pas pu, l'idée de les connaître une fois suggérée, y parvenir au moyen de traductions ?

C'est exactement ce qui arriva pour la *Religion du Médecin* de Sir Thomas Browne, parue, après une première édition clandestine en 1635, à Londres en 1643, et dont Nicolas Lefèvre publia une traduc-

1. *Lettres de Jean Chapelain*, 5 avril 1640, vol. I, p. 597.
2. *Ibid.*, 12 juin 1661, vol. II, p. 137 (notes).
3 Pepys, *Diary*, 26 sept. 1666, 5 oct. 1666.
4 *Lettres de Jean Chapelain*, 8 avril (?) 1671, vol II, p. 727.

tion française annotée, à la Haye, en 1668 [1]. Dès 1644, c'est-à-dire un an seulement après la publication du livre anglais, on connaissait en France l'œuvre du médecin de Norwich. C'est par la Hollande qu'elle avait pénétré chez nous : « Il est ici arrivé d'Hollande, écrit Guy Patin, un petit livre nouveau intitulé *Religio medici*, fait par un Anglois, et traduit en latin par quelque Hollandois. C'est un livre tout gentil et curieux, mais fort délicat et tout mystique ; l'auteur ne manque pas d'esprit : vous y verrez d'étranges et ravissantes pensées. Il n'y a encore guère de livres de cette sorte. S'il étoit permis aux savants d'écrire ainsi librement, on nous apprendroit beaucoup de nouveautés ; il n'y eut jamais gazette qui valut cela ; la subtilité de l'esprit humain se pourroit découvrir par cette voie [2]. » L'ouvrage de Thomas Browne obtint en France un véritable succès : « On fait ici grand état, écrit à nouveau Guy Patin, du livre intitulé *Religio medici* ; cet auteur a de l'esprit. Il y a de gentilles choses dans ce livre. C'est un mélancolique agréable en ses pensées, mais qui, à mon jugement, cherche maître en fait de religion, comme beaucoup d'autres, et peut-être qu'enfin il n'en trouvera aucun [3]... » Une réfutation des idées de Th. Browne parut à Londres l'année même qui suivit la publication du livre. Guy Patin l'avait entre les mains, mais ce texte anglais l'embarrassait visiblement, car il dit dans une autre lettre : « C'est ce même chevalier (K. Digby) qui a écrit aussi en anglois contre l'auteur du livre intitulé : *Religio medici*. Je voudrois ardemment que ce qu'il en a écrit fût aussi mis en latin, vu que j'ai bonne opinion de ces deux esprits, encore que je ne voudrois pas jurer qu'en tous deux il n'y eût quelque extravagance. J'ai vu ce dernier livret en anglois : c'est un in-douze imprimé à Londres l'an 1643 [4]. » Quelques années après, en 1657, le succès du livre de Thomas Browne ne s'étant pas démenti sur le continent, Guy Patin, dont les préoccupations littéraires sont partout visibles dans sa correspondance, annonçait une nouvelle édition de l'œuvre maintenant célèbre. « L'on réimprime à Strasbourg, dit-il, le *Religio medici*, in-octavo, avec des commentaires trois fois plus amples que ci-devant. J'ai céans ces commen-

1. Chapelain, *Lettre à M. Huet*, vol. II, p. 201.
2. Guy Patin, *Lettre à M. Charles Spon*, vol. I, p. 340. (éd. Reveillé-Parise)
3. Guy Patin, au même, vol. I, p. 354.
4. Guy Patin, au même, vol. II, p. 35.

taires de 1652, qui sont peu de chose : ce livre-là n'avoit pas besoin de tels écoliers. Personne n'étoit capable de traduire sur ce livre s'il n'avoit l'esprit approchant de l'auteur, qui est gentil et éveillé. Ce badin de commentateur est un gros sot. Le génie du premier auteur du livre vaut mieux que tous ces commentaires, qui ne sont que de la misérable pédanterie d'un jeune homme allemand qui pense être bien savant [1]. » On voit en quelle estime Guy Patin, qui parlait aussi d' « un Anglois nommé Milton [2] », tenait l'œuvre de son confrère d'outre-Manche.

Shakespeare n'était pas non plus sans être connu en France dès le milieu du dix-septième siècle. Quelques bibliothèques possédaient les œuvres du grand poète anglais : le surintendant Fouquet en avait un exemplaire qui fut vendu avec le reste de ses livres après sa condamnation ; un autre exemplaire s'était glissé dans la bibliothèque du Roi-Soleil lui-même, et le bibliothécaire royal, Nicolas Clément, avait certainement cru être utile au Roi et aux courtisans qui y avaient accès en les prévenant que Shakespeare était un poète anglais ; il ajoutait cette appréciation, prouvant peut-être que le bibliothécaire royal avait lu l'œuvre ou, tout au moins, partie de l'œuvre, du grand dramaturge : « Ce poète a l'imagination assez belle, il pense naturellement, il s'exprime avec finesse ; mais ces belles qualités sont obscurcies par les ordures qu'il mêle à ses comédies [3]. » Cyrano de Bergerac écrivit en 1653 une tragédie, *Agrippine*, dans laquelle l'ombre de Germanicus rappelait assez fidèlement le fantôme d'Hamlet, et où Séjan, en face de « cette incertitude où mène le trépas », plongeait, comme le sombre fils du roi de Danemark, « son âme et ses regards funèbres, dans ce vaste néant et ces longues ténèbres [4] ». Était-ce pure coïncidence, simple inspiration shakespearienne, ou bien imitation ? Ce pourrait bien être, après tout, ce dernier cas. Est-il bien sûr également que Molière n'ait rien connu des *Joyeuses Commères de Windsor* quand il écrivait l'*École des Femmes* ? En effet, « qu'y voyons-nous, se demande Rathery ? Comme dans l'*École des Femmes*,

1. Guy Patin, *Lettre à M. Spon*, vol. II, p. 321.
2. Guy Patin, *Lettre à M. B. fils*, vol. I, p. 179.
3. Jusserand, *A French Ambassador*... pp. 55-56. *Shak. en France*, p. 137.
4. Ward, *E. Dramatic Lit.*, vol. I, p. 301.
Jusserand, *Shakespeare en France*, p. 66.

une scène entre deux maris, l'un jaloux et l'autre confiant (acte IV, v) ; comme dans la *Comtesse d'Escarbagnas*, la scène épisodique d'un précepteur ridicule qui fait réciter à un enfant, devant sa mère, une leçon de rudiment avec force équivoques plus ou moins hasardées (acte IV, I). Enfin l'on y trouve jusqu'à un passage qui est textuellement dans Molière, lorsqu'à la suite d'un assaut de politesse entre deux personnages, Slender dit à Anne, comme M. Jourdain à Dorante : « J'aime mieux être incivil qu'importun (*I'll rather be unmannerly than troublesome*) [1] ». Pur hasard ? Peut-être !

On a dit et répété à maintes reprises que Saint-Evremond, pendant son séjour en Angleterre, avait appris à connaître et même à imiter Ben Jonson, mais qu'il ignorait Shakespeare, puisque jamais il n'avait ni parlé de lui, ni fait la moindre allusion au poète de Stratford-sur-Avon. Cette dernière assertion, au moins, est inexacte. Que Saint-Evremond n'ait pas été un admirateur enthousiaste de Shakespeare, dont personne alors, même en Angleterre, ne se souciait beaucoup, cela se conçoit aisément, si l'on tient compte de la différence des deux systèmes dramatiques en Angleterre et en France ; mais le joyeux épicurien qui, aux pieds de la duchesse de Mazarin, célébrait la beauté de ses yeux, lui écrivait un jour : « N'appréhendez pas, Madame, de perdre vos charmes à Newmarket ; montez à cheval dès cinq heures du matin ; galopez dans la foule à toutes les courses qui se feront ; enrouez-vous à crier plus haut que Mylord Thomond aux combats des cocqs ; usez vos poûmons à pousser des *Done* à droite et à gauche ; entendez tous les soirs ou la Comédie de *Henri VIII* ou celle de la Reine *Elisabeth* ; crevez-vous d'huîtres à souper, et passez les nuits entières sans dormir ; votre beauté qui est échapée à la bassette de Monsieur Morin, se sauvera bien des fatigues de Newmarket [2]. » Qu'était-ce que *Henri VIII*, sinon la pièce de Shakespeare ? Faut-il croire que Saint-Evremond en parlait sans la connaître ? C'est bien peu vraisemblable. Ses amis Waller et le duc de Buckingham n'avaient pas manqué, comme l'on sait, de l'initier aux beautés de leur littérature dramatique, et il écrivait : « Il y a de vieilles Tragédies Angloises, où il faudroit, à la vérité, retrancher beaucoup de choses :

1. Rathery, *Relations de la France avec l'Angleterre*, p. 62.
2. Saint-Evremond, *Lettre à Mme la Duchesse Mazarin*, vol. IV, p. 151, éd. 1740.

mais avec ce retranchement, on pourroit les rendre tout à fait belles. En toutes les autres de ce temps-là, vous ne voyez qu'une matière informe et mal digérée, un amas d'événements confus, sans considération des lieux, ni des temps, sans aucun égard à la bienséance. Les yeux avides de la cruauté du spectacle y veulent voir des meurtres et des corps sanglans. En sauver l'horreur par des récits, comme on fait en France, c'est dérober à la vue du peuple ce qui le touche le plus [1]... » Saint-Evremond fait tout d'abord allusion, probablement, aux pièces de Ben Jonson, *Catilina* et *Séjan*. Mais tout nous porte à croire que c'est bien de Shakespeare qu'il veut parler en dernier lieu. Si, d'autre part, La Fontaine avait réalisé le projet un instant formé de passer en Angleterre et, sur les invitations pressantes qui lui en étaient faites, d'aller finir ses jours à Londres, il n'eût pas manqué de connaître en fait de littérature anglaise autre chose que certaines poésies lyriques de Waller, cet « Anacréon » d'outre-Manche dont il a entendu dire tant de bien [2]. Il eût certainement été plus curieux que Boileau, qui ignorait jusqu'au nom de Dryden [3], alors qu'on lui annonçait la mort du plus grand poète que l'Angleterre eût à cette époque. Cette insouciance, cette ignorance, pouvaient, d'ailleurs, n'être pas chez tous aussi grandes, car nous savons déjà qu'un certain nombre de livres anglais s'étaient glissés en France, et Loret admirait bien des choses chez Mazarin,

> Mais, surtout, la Bibliothèque
> Contenant maint œuvre à la Grèque,
> Et des rangs de Livres nombreux,
> Persans, Latins, Chinois, Hébreux,
> Turcs, Anglois, Allemans, Cozaques... [4].

Outre l'exemplaire de Shakespeare, Fouquet n'avait-il pas dans sa bibliothèque, avec « 14 volumes en anglois d'histoire », une « Histori of housse of Douglas », une « Defensio regia Miltoni », « divers

1. Saint-Evremond, *Œuvres (Sur les Tragédies)*, t. III, pp. 223-224.
Saint-Evremond, *Œuvres de M. de La Fontaine (Lettre à M. de Bonrepaux*, à Londres), t IV, p 402-411.
3. Dryden, *Works*, vol. I, p. 393.
Disraeli, *Curiosities of literature*, p. 463.
4. Loret, *Muze historique*, sept. 1660, vol. III, p. 252.

volumes de comédies en anglois », les « comédies de Jazon (Jonson) en anglois », 2 vol., London, 1640, des « comédies angloises », enfin, « Fletcher commédies angloises, London, 1647 [1] » ?

Allons-nous conclure de là que la France du dix-septième siècle était très au courant des choses d'Angleterre ? Ce serait un paradoxe insoutenable ; mais qu'il soit cependant permis de croire que cette ignorance des écrivains et lettrés d'alors n'allait peut-être pas aussi loin qu'on s'est plu à le répéter. Une enquête très serrée, très complète, à peine ébauchée ici, pourrait ménager quelques surprises.

II

Si les Français ignoraient les choses d'Angleterre, non d'une manière absolue peut-être, mais tout au moins de façon peu complète, il n'en était pas de même en Angleterre. De tout temps, en effet, les Anglais s'étaient montrés fort curieux des moindres manifestations de la vie littéraire en France. Au quinzième siècle, par exemple, le premier imprimeur anglais, William Caxton, ses contemporains ou successeurs, les Wynkyn de Worde et les Copland, firent preuve pour la traduction et l'impression d'ouvrages reproduits du français, d'un zèle qu'on n'a pas manqué de leur reprocher. Le premier ouvrage imprimé par Caxton, avant même d'avoir quitté Bruges pour l'Angleterre, est un livre d'origine française : c'est la traduction en anglais du *Recueil des Histoires de Troye*, traduction bien précieuse aux bibliophiles, car un exemplaire a été payé, en 1885, la somme de 45.500 fr., tandis qu'un marchand de Chicago faisait acheter par l'entremise de M. Bernard Quaritch, de Londres, l'unique exemplaire du *Roi Arthur* de Malory, imprimé également par Caxton, et déboursait pour cela 48.750 fr. Le deuxième livre, imprimé encore à Bruges, fut aussi un ouvrage français : la traduction en anglais du livre de Jean de Vignay, sur le Jeu d'Echecs. Alors le grand imprimeur anglais quitta Bruges pour l'Angleterre. En arrivant à Westminster, son premier soin fut, non pas d'entreprendre la publication de

1. Jusserand, *Shakespeare en France*, p. 138 (Inventaire Ms. à la Bibl. nat. 9438).

quelque ouvrage anglais de valeur reconnue, mais encore une traduction d'un livre français, *Les dits moraux des philosophes*. Un nouveau volume, la traduction des *Fais... du Chevalier Jason*, de Raoul Lefèvre, parut la même année (1477) ou peut-être l'année suivante, de sorte que les quatre premiers livres imprimés par Caxton, soit à Bruges, soit à Westminster, sont des traductions de livres français. Ce n'est qu'à sa sixième publication que Caxton songe à une œuvre anglaise qui eût dû, tout d'abord, s'imposer à son choix, les *Contes de Cantorbéry* de Chaucer, puis, successivement, aux diverses poésies de Lydgate. Publie-t-il le *de Senectute* ou le *de Amicitia* de Cicéron, les *Fables* d'Esope? Ce n'est pas le texte latin ou grec qu'il reproduit, c'est une traduction anglaise, tirée elle-même d'une traduction française, tandis que l'*Enéide* de Caxton ne vient pas de Virgile, mais d'un roman français basé sur l'œuvre latine. Enfin si l'on parcourt la liste des publications[1] du premier imprimeur anglais, on est étonné de voir la place considérable que tiennent les traductions d'œuvres françaises aujourd'hui à peu près ignorées même chez nous, aux dépens d'œuvres classiques, grecques, latines ou anglaises, que Caxton, avec un goût plus sûr ou moins influencé par la mode, n'aurait pas dû négliger. Connaissant parfaitement le français, non seulement il imprimait les traductions d'œuvres françaises, faites par d'autres, mais il se mettait lui-même au travail, traduisait et revisait, et déclarait n'avoir pas interprété moins de vingt et un ouvrages français.

Il en fut un peu de même chez son associé et chez son successeur, Wynkyn de Worde et Copland, au seizième siècle[2]. C'est dire avec quelle profusion les livres français ou d'origine française se répandirent en Angleterre et avec quelle liberté ils y circulèrent toujours. La vogue des œuvres françaises ne se démentit pas un seul instant : on traduisit encore et toujours, et toujours aussi ce qui venait de France trouvait acheteurs et lecteurs. Un des plus fameux traducteurs d'alors fut certainement Gervase Markham, qui, très instruit des langues française, italienne et espagnole, traduisit ou compila un grand nombre d'ouvrages concernant l'art militaire, l'agriculture, la discipline du soldat, l'équitation, la science de l'arc, l'art du maré-

1. *Dictionary of National Biography*, mot *Caxton*.
2. Voir *Dict. of National Biography*.

chal et du vétérinaire, l'économie domestique, et se distingua par une aptitude spéciale à traiter des sujets aussi divers [1]. Les traducteurs étaient sur le qui-vive, épiant l'apparition de tout nouvel ouvrage français pouvant piquer la curiosité des lecteurs. Ainsi Loveday écrivait à un de ses correspondants : « Je vous exprimerai à nouveau mon désir, c'est que vous demandiez à M. ou à tout autre libraire qui semblera pouvoir vous renseigner s'il y a quelque nouveau livre français de quelque volume que ce soit méritant d'être traduit et que personne n'a entrepris jusqu'ici : s'il s'en trouve un, permettez-moi de vous demander de me l'envoyer avec le dictionnaire de Cotgrave de la dernière édition. » Et après avoir promis de rembourser aussitôt les frais de l'envoi, Loveday ajoute : « Pour ce livre, peu m'importe que ce soit roman, essai, histoire ou théologie, pourvu qu'il vaille la traduction [2]. »

Ce n'était pas seulement en Angleterre, mais bien aussi en Écosse que pénétraient les livres français. Le poète Drummond a pris soin d'indiquer lui-même, année par année, les livres qu'il lisait dans sa jeunesse : c'étaient, entre autres, des traductions françaises du Tasse et de Sannazaro, Amadis de Gaule, les poésies de Ronsard, du Bartas et Rabelais au complet. On avait coutume à cette époque d'apporter le plus grand soin à la confection du catalogue de sa bibliothèque : cela nous vaut des renseignements aujourd'hui précieux : ainsi nous savons que l'Écossais Drummond avait chez lui 267 livres latins, 35 livres grecs, 11 livres hébreux, 61 livres italiens, 8 livres espagnols, 120 livres français et 50 livres anglais [3]. Cette forte proportion d'ouvrages français, rapprochée du nombre assez modeste de livres anglais, ne laisse pas d'être très instructive. Quant à la variété des lectures françaises du poète écossais à qui Ben Jonson fit de si importantes confidences littéraires lors de son voyage en Écosse et de son séjour à Hawthornden, on peut s'en rendre compte en pénétrant dans la salle Drummond, à la bibliothèque de l'Université d'Édimbourg. Ouvrages religieux, traités de grammaire française, de chiromancie, d'anatomie, d'arboriculture, de sériciculture, relations

1. Langbaine, *The Lives of the E. poets*, p. 340.
Baker, *Biographia Dramatica*, mot *Markham*.
2. Loveday, *Letters* (Lettre XXV, à Mr. H.), p. 47.
3. David Masson, *Drummond of Hawthornden*, pp. 18-19.

de voyages et de découvertes, récits historiques des événements qui se passaient en France, tout était aliment à la curiosité intellectuelle de Drummond. Henri Estienne y figure avec l'*Introduction au traité de la conformité des merveilles anciennes avec les modernes* ; la reine de Navarre, avec *l'Heptameron, ou histoires des amans fortunez*, et aussi avec *les Marguerites* ; Honoré d'Urfé, avec *la Sireine* ; Pierre de Larivey avec *les Comédies facécieuses* ; Pétrarque s'y trouve, en rime française ; *Amadis de Gaule*, mis en françois. On y rencontre également du Bellay, avec les *Divers jeux rustiques et autres œuvres poétiques* ; du Bartas, avec *La lepanthe de Jacques VI, roy d'Ecosse*, et la *suite des Œuvres* ; puis, c'est le *Recueil de toutes les pièces faites* par Théophile ; *la Bergerie* de R. Belleau ; enfin *les premières Œuvres* de Philippe des Portes et la *Chronique* de Froissart. Nous ne citons, bien entendu, que les ouvrages présentant aujourd'hui un certain intérêt littéraire : cela suffit amplement pour montrer avec quel zèle studieux la littérature française était alors fouillée dans ses moindres recoins.

Il n'y avait certes pas que les ouvrages de poésie, d'histoire ou de religion qui passaient en Écosse ou en Angleterre ; d'autres volumes, de nature assez différente, franchissaient aussi la mer et se réfugiaient chez les libraires du Strand. Quand Pepys range avec amour ses livres dans la bibliothèque neuve en acajou que vient de lui apporter son ébéniste, qu'il les dispose en double rangée, les grands derrière les petits, quand il dresse son catalogue, qu'il numérote ses volumes, il y a un « livre français frivole et polisson », intitulé *l'Escholle des filles*, qui ne figurera pas sur les rayons ; si on l'y trouvait, ce serait une honte[1]. Mais comme une pointe de polissonnerie n'est pas pour effrayer le joyeux Pepys, il le lit d'abord et le brûle ensuite : ainsi sera sauve la « respectabilité » dont ne doit pas se départir un grave fonctionnaire. Pourtant il semble bien, s'il faut en croire certains documents publiés il y a quelques années déjà, que les livres ne pénétraient pas toujours en Angleterre avec la même facilité. Sur ce point la lettre de Barillon, ambassadeur de France à Londres, adressée à Huet, paraît assez significative[2].

1. Pepys. *Diary*, 8 févr. 1667-68.
2. *Bulletin du Bibliophile*, 15 mai 1899, p. 228-235 (art. de M. Griselle : *L'entrée*

A londres ce 22 juin [1679-1688]?

« Monsieur,

« Je n'aurois pas différé si longtemps à vous faire response si ie n'avois pendant tout ce temps la cherche les moyens de faire passer les livres que vous aves dessein denvoyer icy : jen ai confere plusieurs fois avec Monsieur Vossius qui est de mes amis intimes et dont je cognois le merite et le scavoir. — Je ne voy point de meilleur expedient que d'adresser en holande ce quon veut faire passer icy : Mr Vanbuningen s'en retourne à la haye et ma promis de se charger de m'envoyer ce qui luy sera remis entre les mains. Je ne croy pas quil faille hasarder de rien faire venir de france a droiture : Je me sers avec plaisir de cette occasion monsieur pour vous assurer que personne n'est avec plus d'estime que moy vostre tres obeissant serviteur.

« Barillon. »

De cette lettre il résulte bien que l'Angleterre mettait certaines entraves à l'entrée des livres suspects venus de France, que le protestantisme officiel, comme le dit M. Griselle, se défendait contre l'invasion des ouvrages de provenance catholique et que ses douanes l'aidaient à appliquer rigoureusement une sorte de loi de l'Index adaptée à son usage. Il s'agissait certainement, en la circonstance, d'ouvrages de controverse religieuse, peut-être, comme on l'a noté, du dernier ouvrage paru de P.-Daniel Huet, la *Démonstration évangélique*. Aucune interdiction, croyons-nous, ne pesait sur les volumes autres que ceux traitant de religion, et cette entrave à la liberté de la presse dut être de fort courte durée. Même à quelque quarante ans d'intervalle, il y avait encore dans l'air les échos de la parole ardente de Milton, réclamant avec éloquence dans son *Areopagitica* le droit à l'existence pour ces êtres essentiellement vivants que l'on nomme les livres. « Les livres, disait le grand polémiste, déjà aussi grand poète, bien qu'il n'eût pas encore écrit son *Paradis perdu*, ne

des livres en Angleterre). La lettre autographe de Barillon est à la bibliothèque de Vire, et il y a aussi à la Bibliothèque Nat. une copie de la correspondance adressée à Huet.

sont pas absolument des choses mortes, mais contiennent en réalité une puissance de vie, pour être aussi actifs que cette âme dont ils sont les enfants ; bien plus, ils conservent, comme en un flacon, l'efficacité et l'essence la plus pure de cette vivante intelligence qui les a créés. Je sais qu'ils sont aussi animés et aussi vigoureusement féconds que les dents du dragon de la fable, et qu'étant semés ici et là, ils ont quelque chance de faire lever des hommes en armes. Et cependant, d'autre part, à moins de grande circonspection, il vaut presque autant tuer un homme qu'un bon livre ; celui qui tue un homme tue une créature raisonnable, image de Dieu ; mais celui qui détruit un bon livre, tue la raison elle-même, tue l'image de Dieu en la frappant à l'œil pour ainsi dire.

« Bien des hommes ne sont pour la terre qu'un fardeau ; mais un bon livre est le précieux sang vital d'un esprit supérieur, embaumé et conservé comme un trésor pour une vie au delà de la vie. Aucune période de temps, il est vrai, ne pourrait rendre la vie à une créature, dont la perte peut-être n'est pas grande ; mais des révolutions de siècles quelquefois ne réparent pas la perte d'une vérité détruite, faute de laquelle des nations entières souffrent éternellement. Soyons donc bien prudents et ne répandons pas cette essence vitale de l'homme, conservée et amassée dans les livres, car nous voyons que nous pouvons ainsi commettre une sorte d'homicide, quelquefois une sorte de martyre, et si cela s'étend à toute la presse, une sorte de massacre, dont l'exécution ne se borne pas au meurtre d'une vie organique, mais frappe cette essence éthérée, le souffle de la raison elle-même ; ce n'est point une vie qu'on égorge, c'est plutôt une immortalité [1]. »

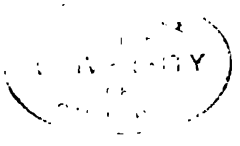
On ne pouvait que se souvenir de cet éloquent plaidoyer, et l'interdiction à laquelle fait allusion la lettre de l'ambassadeur Barillon ne s'appliquait qu'aux ouvrages de controverse religieuse : tout ce qui était littérature pure circulait librement entre la France et l'Angleterre.

A cette même époque, de 1662 jusqu'à sa mort, en 1703, et aussi durant un séjour de plusieurs années en Hollande, pendant la peste de Londres, Saint-Evremond recevait à l'étranger, sans la moindre difficulté, par exemple à Amsterdam, la tragédie d'*Alexandre* que

1. Milton, *Areopagitica*.

lui envoyait Mme Bourneau en lui demandant son avis sur la pièce de Racine, toute prête qu'elle était à jouer à Saint-Evremond le vilain tour de « montrer à tout le monde » la dissertation écrite en hâte qu'elle avait reçue de lui [1]. Quand Mme Mazarin se fut établie en Angleterre, en 1675, on sait que sa maison devint « le rendez-vous ordinaire de tout ce qu'il y avoit de personnes de considération. Les grands seigneurs, les ministres étrangers, les dames les plus qualifiées s'y rendoient assidûment... On s'y entretenoit sur toute sorte de sujets : on disputoit sur la philosophie, sur l'histoire, sur la religion ; on raisonnoit sur les ouvrages d'esprit et de galanterie, sur les pièces de théâtre, les auteurs anciens et modernes, l'usage de notre langue, etc. [2]. » La lecture par les uns et par les autres de ce qui s'imprimait alors pouvait seule alimenter et animer les conversations de ce petit cénacle littéraire. Si l'on dissertait sur la *Mariamne* de Tristan, la *Sophonisbe* de Mairet, l'*Alcionée* de du Ryer, le *Venceslas* de Rotrou, le *Stilicon* de Th. Corneille, l'*Andromaque* et le *Britannicus* de Racine [3], on ne le faisait qu'en connaissance de cause, et les *Réflexions sur les Tragédies* de Saint-Evremond ne pouvaient que faire naître l'envie, voire la nécessité, de connaître les textes. L'ami de Mme Mazarin lui-même, qui, dans ce cercle littéraire, donnait le ton et dirigeait la discussion avec l'autorité s'attachant à son nom, était resté en relations constantes avec ses amis demeurés en France : ceux-ci le tenaient au courant de tout ce qui se publiait à Paris et lui envoyaient même de la musique. En Hollande ou en Angleterre, jamais, en aucune occasion, croyons-nous, Saint-Evremond ne s'est plaint de la moindre difficulté éprouvée par lui à se procurer tel ouvrage désiré : au contraire, il est souvent confus de la profusion avec laquelle ses amis lui envoient tout ce qui paraît de nouveau chez Barbin ou ailleurs, et il leur manifeste à maintes reprises, avec sa reconnaissante satisfaction, l'ennui qu'il ressent de leur « coûter tant de ports ». Il est donc bien certain que si quelques restrictions furent apportées à la libre circulation des livres, ce fut seulement pour des cas bien déterminés ; toute œuvre littéraire, non suspecte de papisme outré, passait

1. Saint-Evremond, *Œuvres* (*Vie de M. Saint-Evremond*), t. I, p. 101-102 ; t. II, p 364.
2. Id , *ibid.*, p. 147-148.
3. Id., *ibid.*, p. 149 ; t. III, p. 223.



sans encombre en Angleterre, comme en Hollande, où souvent même elle s'imprimait huit ou dix jours après qu'elle avait paru en France[1]. La littérature française fut par tous explorée jusqu'en ses recoins les plus obscurs.

III

L'histoire ne fut pas négligée. Peu après la Restauration, Charles II créa James Howell historiographe royal : ce fut le premier écrivain qui porta ce titre en Angleterre. Louis XIII avait eu Mézerai, Louis XIV s'assura Racine et Despréaux, dont un commis du trésor public disait : « On n'a encore rien vu de la main de ces deux messieurs en leur qualité d'historiographes, que leurs noms au bas des quittances[2]. » Le choix de Charles II s'arrêta sur Howell, linguiste fameux, épistolier fort appréciable et traducteur de nombreux ouvrages : il n'eut pas le temps de témoigner beaucoup de zèle ni, d'ailleurs, l'occasion de raconter des hauts faits bien éclatants, car il mourut en 1666. Si Charles II attribua à cette nouvelle dignité une certaine importance, il oublia d'attacher à cette fonction de gros émoluments, car Howell dut continuer son métier ou, si l'on veut, sa profession d'écrivain, en demandant à sa plume ses moyens d'existence. Il aurait pu devancer Mézerai et comme lui, laisser sur un sac une note ainsi conçue : « Voici le dernier argent que j'ai reçu du roi ; aussi depuis ce temps je n'ai plus jamais dit du bien de lui ». Le roi d'Angleterre n'était pas plus généreux. Howell donc, ni par intérêt, ni par souci de la vérité, n'avait grand bien à dire du nouveau roi qui cependant, à cette époque, ne connaissait pas encore les affres d'un trésor toujours à sec. Le seul avantage, la seule consolation, pourrait-on dire, qu'il retira de sa charge fut à peu près celle de rédiger l'épitaphe où il se déclare : *Regius Historiographus, in Anglia primus*[3]. Et cependant Howell ne laissait pas de reconnaître

1. Saint-Evremond, *Œuvres* (*Lettre à M. le comte de Lionne*), t. III, p. 33.
2. Boileau, *Œuvres complètes* (*Vie de Boileau*), t. I, p. CCC,CCCIII. Edit. Gidel.
3. Langbaine, *The Lives of the E. poets*, p. 279.
Biographia Dramatica, mot *Howell*.

toute l'utilité de l'histoire. » A celui qui le lit, écrit-il dans une de ses lettres, aucun accident du temps présent ne peut paraître étrange, et bien moins encore l'étonner. Il cessera d'être surpris, en se rappelant qu'il a déjà lu le récit de semblables événements ou sensiblement les mêmes, qui se sont passés au temps jadis... Ne pas être historien, c'est-à-dire, ne pas savoir ce que les peuples étrangers, ce que nos ancêtres ont fait, *hoc est semper esse puer*, comme le dit Cicéron, c'est rester toujours comme un enfant qui s'étonne de tout. De là on peut conclure qu'aucune science ne mûrit mieux le jugement et ne nous affranchit mieux que l'Histoire [1]. »

C'est Dryden qui succéda à Howell. Il faut reconnaître qu'à cette époque il s'agissait moins de pénétrer jusqu'à la vérité historique que de rechercher, dans l'histoire des peuples voisins, tels événements qui se prêtaient à une comparaison facile avec ceux du temps présent. C'est dans cet esprit que le roi d'Angleterre demanda à son historiographe Dryden de traduire l'*Histoire de la Ligue* du jésuite Maimbourg. Il s'agissait d'évoquer le souvenir des guerres civiles qui avaient ensanglanté la France : le rapprochement s'imposait entre les huguenots, d'un côté, et les partisans de Shaftesbury, de l'autre. Et Dryden saisit bien l'intention royale, car, en remerciant Charles II de l'honneur qu'il lui avait fait en lui demandant de traduire l'œuvre de Maimbourg, « tous ceux, dit-il, qui ne sont pas volontairement aveugles pourront y voir, comme dans un miroir, leurs propres défauts, car il n'y eut jamais parallèle plus clair qu'entre les troubles de France et ceux de Grande-Bretagne : leurs ligues, leurs covenants, leurs associations et les nôtres, leurs Calvinistes et nos Presbytériens, c'est tout de la même famille... il n'y a pour les séparer et les empêcher d'être identiques qu'un siècle et la mer [2]. » Tel était l'esprit qui inspirait les recherches historiques autour de Charles II. Dryden ne se bornait pas, en fait de science historique, au récit de Maimbourg : il connaissait les *Mémoires* de Philippe de Commines [3], traduits depuis un certain temps déjà en Angleterre, puisque la quatrième édition est de 1674. Faut-il ajouter, pour prouver quel intérêt on prenait en Angleterre aux ouvrages d'his-

1. Howell, *Epistolæ Ho-Elianæ*, *Familiar Letters*, p. 460.
2. Dryden, *Works* (*Dedication of the translation of the League*), vol. XVII, p. 89.
3. Dryden, *Works*, vol. XVIII, p. 38.

toire écrits en français, que, vers la même époque où Dryden traduisait l'*Histoire de la Ligue*, Otway, très au courant de la langue et de la littérature françaises, faisait également passer en anglais l'*Histoire des trois Triumvirats* [1], que le duc d'Ormond demanda à Charles Cotton de traduire les *Mémoires de M. de Pontis* [2], que Tate publia une traduction de la *Vie du Prince de Condé* [3] et que l'on trouve, parmi les livres imprimés pour le compte de Richard Baldwin, l'*Histoire secrète des amours de Mme de Maintenon avec le roi de France* [4], également mise en anglais.

La prédication et la controverse religieuse s'inspirèrent également, en certains cas au moins, de l'exemple venu de France. Les royalistes anglais, quelques-uns catholiques sincères, d'autres d'opinion religieuse assez flottante, sinon sceptiques tout à fait [5], avaient entendu — ceux de l'entourage de la reine d'Angleterre surtout — les prédicateurs de la cour de France. C'était le père Le Boux qui avait prêché l'Avent devant le roi, et dont les sermons étaient donnés au Louvre, deux fois par semaine ; c'était Bossuet qui, chez les Jacobins et chez les Feuillants, devant la reine et sa cour, aux Carmélites et ailleurs, faisait entendre la parole sacrée avec un tel succès que le gazetier Loret souhaite pour lui la mitre et la crosse ; c'étaient aussi des prédicateurs de moindre envergure, tels que l'abbé Camus, au Louvre ; l'abbé Têtu, à Chaillot, prêchant devant la reine de France et la reine d'Angleterre ; le père jésuite Catillon, inaugurant le carême au Louvre ; l'abbé Tonnerre et d'autres encore dont Loret enregistre pieusement les succès oratoires [6]. De ces prédicateurs attitrés de la cour de France les royalistes anglais, le roi lui-même, avaient gardé le souvenir. Le père Le Boux et Catillon avaient prêché le carême, l'un dans la paroisse de Saint-Germain, l'autre au Louvre, en 1658 et 1659 [7] ; et le roi errant était à peine monté sur le trône de son père que l'on trouvait, à la cour anglaise, dès 1662, certains prédicateurs

1. Langbaine, *The Lives of the E. poets*, p. 102.
2. Crowne, *Works*, vol. IV, p. 132.
3. Austin, *Lives of the laureates*, p. 213.
4. Rymer, *A short view of tragedy*, fin du volume.
5. Greene, *Hist. of the E people*, vol. V, pp. 314-330.
6. Loret, *Muze hist.*, vol. II, pp. 280, 304, 309, 315, 318, 389, 396, 422, 443 ; vol. III, pp. 29, 43, 182, 344, 464, 469.
7. Loret, *Muze hist.*, vol. II, p. 453 : vol III, p. 29.

désignés pour prêcher tous les mercredis, vendredis et dimanches, à partir du mercredi des Cendres jusqu'au dimanche de Pâques [1].

Une transformation, nous voulons dire un progrès, s'accomplit en Angleterre après la Restauration. Si, en Écosse, la prédication était d'allure simple, mais claire, sans grands développements oratoires, sans longs mouvements d'éloquence, mais de contexture serrée et de but essentiellement pratique, il n'en était pas de même en Angleterre. En Écosse, « les prédicateurs suivaient tous une même méthode. Ils faisaient d'abord des observations sur un point de dogme ou sur leur texte, ils le prouvaient ensuite par des argumens, puis ils passaient à l'application et montraient l'usage que chacun doit en tirer, soit pour s'instruire, soit pour s'exciter à la crainte ou à la confiance, soit pour se juger soi-même et y puiser des directions de conduite et des motifs d'esperance. L'avantage de cette routine était d'avoir mis le peuple en état de bien saisir un sermon, et de le suivre dans toutes ses divisions [2]. » En Angleterre, au lieu de cette simplicité, s'étalaient le pédantisme le plus hirsute et l'emphase la plus sonore. « Il est difficile, dit Burnet, de se faire une idée de la réforme que les théologiens de Cambridge ont faite dans l'éloquence de la chaire, jusqu'alors envahie par le pédantisme chez tous les prédicateurs de l'Angleterre et un mélange informe de citations tirées des Pères et des anciens écrivains. Faire un sermon, c'était le plus souvent entamer une longue explication d'un texte de l'Écriture, discuter chaque mot, en donner toutes les acceptions, avec les motifs de chacune, effleurer ensuite quelques points de controverse, et passer enfin, suivant le sujet ou l'occasion, à quelques explications pratiques succinctes et communes. Le tout était diffus et pesant, sans harmonie dans la composition et surchargé de phrases extraites de toutes les langues. Le style était communément plat ou trivial, ou plein de la rhétorique la plus emphatique et du plus mauvais goût. Le Roi n'avait que peu ou point de littérature, mais il avait du jugement et du sens, et avait pu se faire de justes idées sur le style en France, où il avait habité dans un temps où l'on s'y appliquait beaucoup à polir le langage. On s'aperçut bientôt qu'il avait un goût pur et solide. L'approba-

1. *Calendar of State Papers*, 1661-62, p. 272.
2. Burnet, *Histoire de mon temps*, vol. I, p. 350 (trad. Guizot).

tion qu'il donna aux nouveaux orateurs fit leur réputation et mit en vogue leur manière de prêcher, claire, simple et concise... Leurs sermons furent donc très suivis, et ils ne contribuèrent pas peu à diminuer les préjugés qui subsistaient encore dans le pays, et surtout à Londres, contre l'Église nationale et anglicane [1]. » L'exemple des orateurs catholiques français n'avait pas été perdu ; les prédicateurs anglais en avaient fait leur profit : l'auditoire y trouvait son compte quand, dans le silence des sanctuaires, assez peu fréquentés aussitôt après la Restauration [2], il apportait des préoccupations autres que celles de Pepys occupé, pendant le sermon, à lorgner les jolies femmes dans l'église de Sainte-Marguerite à Westminster [3]. Si, cependant, quelques prédicateurs de la cour restèrent assez grossiers [4], l'art de la prédication gagna généralement en méthode, en clarté et en élévation.

Il n'y a pas jusqu'à la controverse religieuse, aux ouvrages dogmatiques de Bossuet, qui n'aient été connus en Angleterre et n'y aient exercé une certaine influence. Ce fut, dit-on, Dryden lui-même qui traduisit, en 1685, l'*Exposition de la Doctrine catholique*. Il n'y a point là une certitude absolue, mais, à tout le moins, une vraisemblance, car l'exemplaire ayant appartenu à l'évêque Barlow, contemporain de Dryden, porte, à la première page, cette note manuscrite : « Par M. Dryden, alors seulement poète, maintenant papiste aussi ; peut avoir été papiste auparavant, mais c'est maintenant seulement qu'on vient de l'apprendre [5]. » Au surplus, peu importe que Dryden soit, ou non, le traducteur de Bossuet ; le théologien français n'en était pas moins connu du poète anglais, et, sur Dryden, l'influence de Bossuet est incontestable. On a même attribué à cette influence la conversion de Dryden au catholicisme, car on trouve chez l'écrivain anglais mainte allusion à l'œuvre théologique de « M. de Condom ». Est-ce là une simple hypothèse ? Dryden était, par nature, essentiellement versatile, ou si l'on veut, souverainement sceptique. En politique,

1. Burnet, *Hist. de mon temps*, vol. I, p. 431 (trad. Guizot).
2. Pepys, *Diary*, 29 mai 1663.
   Sorbière, *Relation d'un voyage en Angleterre*, pp. 34-35.
3. H. Wheatley, *Samuel Pepys and the world he lived in*, p. 42.
4. Pope, *Works*, vol. III, p. 182 (note).
5. Dryden, *Works*, vol. I, p. 284 (*Life of J. Dryden*).

en littérature, en religion, il est, par excellence, le roi des « turncoats », nous dirions, en français, des « caméléons ». Avec une facilité, une hâte et une inconscience morale vraiment déconcertantes, il a chanté tour à tour Cromwell et Charles II ; en matière dramatique, il flotte perpétuellement entre des conceptions diverses, contradictoires, passant brusquement de l'une à l'autre ; en religion, il en fut de même, et Walter Scott est très indulgent en disant, à propos de sa conversion : « Il ne détacha pas sa barque du port où il était en sûreté pour s'amarrer en un passage dangereux : mais ballotté sur la houle de l'incertitude, il jeta l'ancre au premier mouillage où les vents, les vagues et peut-être un pilote habile conduisirent sa barque par hasard [1]. » Ce pilote habile pourrait bien, après tout, être Bossuet, comme l'insinue W. Scott, car il y a une singulière coïncidence entre la traduction de l'*Exposition* et la conversion de Dryden, l'une suivant l'autre à moins d'un an d'intervalle. Quoi qu'il en soit, il faut bien reconnaître aussi que la dialectique de Bossuet ne fut pas seule efficace : le désir de plaire, peut-être à sa femme Lady Élisabeth, mais sûrement au nouveau roi Jacques II, doit bien entrer en ligne de compte. Celui-ci, du reste, ne tarda pas à le récompenser en augmentant de cent livres par an la pension du poète qui, en une douce allégorie, allait représenter la religion catholique sous la forme gracieuse d' « une biche blanche comme le lait, immortelle et immuable, nourrie du gazon des pelouses, courant dans la forêt, sans tache au dehors, innocente au dedans, sans crainte du danger parce qu'elle est sans reproche », opposée à la panthère protestante, « bête de proie aux taches innées et malheureusement ineffaçables [2]. » Une seule chose nous étonne, c'est qu'après la Révolution, quand son intérêt et sa situation de poète-lauréat l'y invitaient, Dryden ne se soit pas donné le luxe d'une nouvelle palinodie pour conquérir la faveur du roi Guillaume. Rendons-lui justice : l'année qui précéda sa mort, il écrivit à ce sujet, à sa cousine Steward, une lettre très ferme, pleine de dignité et, dans son ensemble, d'une belle allure [3]. C'est une réhabilitation tardive, mais enfin c'est une réhabilitation.

1. Dryden, *Works*, vol. I, p. 264 (*Life of J. Dryden*).
2. Dryden, *Works*, vol. X, pp. 119, 143 (*The Hind and the Panther*).
3. Dryden, *Works*, vol. I, p. 269.

Que ce soit la doctrine de Bossuet qui lui inspira cette intransigeance absolue, nous n'oserions le prétendre, et cependant ce mélange de simplicité et de grandeur dans l'argumentation, cette vigueur rude et âpre dans l'exposé de la doctrine, où se reflète la majesté des Écritures, tout cela dut impressionner vivement l'esprit de Dryden et s'imposer avec autorité à son âme flottante.

Dans l'entourage de Dryden, aux esprits les plus cultivés d'alors les noms de Bossuet, de Fénelon, de Bourdaloue et de Fléchier étaient familiers ; des fantaisistes, comme Ch. Mordaunt, s'appliquaient, pour édifier l'équipage des vaisseaux de guerre, à composer des sermons, où ils avaient à cœur de rivaliser avec Bossuet et Bourdaloue [1], et l'on trouve dans les *Anecdotes* de Spence les récits les plus étranges concernant nos grands prédicateurs. Le moins bizarre n'est certes pas celui où il est question de Bourdaloue, dans son cabinet de travail, en soutane seulement, jouant sur son violon un air très animé et esquissant des entrechats au son de cette musique. Un ami, l'apercevant par la fenêtre entrebâillée, le crut fou et se risqua à frapper discrètement. Bourdaloue le reçut en souriant et lui expliqua que, méditant sur un sujet à traiter en chaire, il se trouvait d'humeur trop déprimée pour parler comme il le fallait, et qu'il avait recours à sa méthode habituelle de la musique et du mouvement pour retrouver la chaleur et l'animation nécessaires [2]. Sans doute il est assez difficile de savoir au juste quelle créance il faut ajouter à ces anecdotes, mais leur nombre suffit pour indiquer combien les noms des grands prédicateurs français étaient familiers en Angleterre, au moins dans le monde des lettrés.

Que l'on examine tel ou tel genre pris dans son ensemble, ou tel ou tel auteur de marque en particulier, même en retournant assez loin en arrière, c'est partout et toujours la même curiosité intelligente des choses littéraires de France. Rabelais, par exemple, dont les trois premiers livres de l'*Histoire de Gargantua et Pantagruel* furent traduits d'abord par Sir Thomas Urquhart en 1653, fut lu et admiré au dix-septième siècle. Dès les premières années du siècle, le texte français avait même, comme nous l'avons vu, pénétré jusqu'en

1. Macaulay, *Hist. d'Angleterre* (trad. Montégut), vol. II, p. 36.
2. Spence, *Anecdotes*, p. 259.

Écosse en compagnie de Drummond. Après la Restauration, le Français Pierre Motteux traduisit lui-même les trois autres livres de Rabelais et publia à nouveau le travail d'Urquhart, auquel il ajouta sa propre traduction. De cette admiration des Anglais pour l'immortel satirique, nous avons le témoignage de William Temple, qui s'exprime ainsi : « Rabelais semble avoir été le père du ridicule, homme d'un savoir et aussi d'un esprit excellents et universels ; bien que trop de sujets de satire lui aient été fournis à cette époque par les coutumes des cours et des couvents, des procès et des guerres, des écoles et des camps, des romans et des légendes, cependant il faut avouer qu'il a entretenu cette veine de ridicule en disant tant de choses si malicieuses, si graveleuses et si profanes que tout homme sage, modeste et pieux n'aurait pu se les permettre, eût-il eu à sa disposition tant et plus de la même monnaie[1]. » Bien qu'il fasse quelques réserves sur le costume dont se revêt Rabelais, William Temple sait « pour fleurer, sentir et estimer ces beaux livres de haute gresse par curieuse leçon et méditation fréquente, rompre l'os, et sugcer la substantifique moelle[2]. » S'il lui préfère Cervantès, « l'incomparable écrivain de *Don Quichotte* qu'il faut bien davantage admirer, » il n'hésite pas néanmoins à placer Rabelais et Montaigne parmi les grands esprits des temps modernes, pour ainsi dire sur le même plan que Boccace et Machiavel chez les Italiens, Cervantès et Guevara chez les Espagnols, et, chez les Anglais, Sir Philip Sidney, Bacon et Selden[3]. Pope, qui, en maint endroit de ses œuvres[4], fait allusion à Rabelais, fut peut-être moins heureux que Temple pour pénétrer tout le sens philosophique de cette satire. Il aurait, semble-t-il, assez facilement contresigné une partie au moins du jugement de La Bruyère déclarant que Rabelais est parfois « incompréhensible ». Il faut toutefois faire la part de l'humour dans la boutade de Pope : « Rabelais avait eu quelques écrits sensés auxquels le monde ne prit pas garde du tout ; je vais, dit-il, écrire quelque chose à quoi il faudra bien faire attention, et il s'assit pour écrire des

1. W. Temple, *Essays* : IV, of Poetry.
2. Rabelais, *Œuvres*. Livre 1er, Prologue.
3. W. Temple, *Essays* : IV, of Poetry.
4. Pope, *Works* (*The satires of Dr. Donne* : satire IV), vol. III, p. 435 ; (*The Dunciad* : book I), vol. IV, p. 103 ; (*A Key to the Lock*), vol. X, p. 496.

bêtises. Tout le monde, continue-t-il, reconnaît qu'il y a plusieurs personnages sans la moindre signification dans son *Pantagruel*. Le Dr Swift l'aime beaucoup et y voit beaucoup plus de bonnes choses que moi. » Et Pope poursuit : « Le personnage de Frère Jean reste jusqu'au bout plein d'entrain. Les personnages cachés ne sont traités qu'en partie et par instants : ainsi, par exemple, bien que la maîtresse du roi soit désignée par tel détail concernant la jument de Gargantua, il y a tel autre détail venant immédiatement après qui, tout en s'appliquant à la jument, ne s'applique pas du tout à la maîtresse [1]. » Pope, décidément, ne voyait ni « l'exquis » ni « l'excellent », et ne trouvait qu'une saveur relative à ce « mets des plus délicats ». Il en allait tout autrement du Dr Swift, dit le confident de Spence. « Il était grand lecteur et grand admirateur de Rabelais et volontiers me grondait parfois de ne l'aimer pas assez. Vraiment, il y avait dans ses œuvres tant de choses auxquelles je ne pouvais voir aucune sorte de sens que je n'ai jamais pu le parcourir sans impatience. » C'est cette admiration grande de l'auteur de *Gulliver* — ce dernier, fils de Gargantua, pourrait-on l'appeler — qui faisait dire à Lady Mary W. Montagu, avec une injuste sévérité, que Swift avait volé tout son humour à Cervantès et à Rabelais [2].

Les *Essais* de Montaigne aussi furent traduits en trois volumes par Ch. Cotton [3], et Dryden renvoyait ses critiques ignorants au chapitre du « sage Montaigne » intitulé : *De l'Inconstance des Actions humaines* [4], ou, s'il faut être plus exact que le poète citant probablement de mémoire : « De l'Inconstance de nos actions. » Sheffield, parlant de l'amitié, disait que « sur ce sujet personne n'avait égalé les anciens, excepté Montaigne, qui sur tous les sujets a été avec peine égalé par les modernes [5] ». Il pensait que sur ce point Montaigne était un écrivain plus sincère que Cicéron [6], sincère aussi quand il parle de lui-même et de ses défauts. « L'incomparable Montaigne, affirme Sheffield, reste seul de ce genre pour la postérité.

1. Spence, *Anecdotes*, p. 285, 132.
2. Id., *ibid.*, p. 132.
3. *Biographia Dramatica*, mot *Cotton*.
4. Dryden, *Works*, vol. VII, p. 314.
5. John Sheffield, *Works* (*Ode on Brutus*, notes), vol. I, p. 165. Ed 1729.
6. Id., *ibid.* Essays : *on Friendship*, vol. II, p. 228.

Toutes les fois qu'un grand esprit sera disposé à adopter la même libre méthode pour écrire, je puis presque l'assurer du succès, car, outre l'attrait que présente un tel livre, une nature si sincère n'a pas à rougir d'être exposée aussi nue que possible [1]. » Et le duc de Buckingham continue son plaidoyer en faveur de l'écrivain français. Évidemment c'était d'un commerce constant avec Montaigne et d'une lecture raisonnée de son chef-d'œuvre qu'avait pu naître et grandir l'admiration qu'il nourrissait pour l'auteur des *Essais*.

Comme Rabelais et Montaigne, Voiture passa en Angleterre. Lui qui « mettait des diamants sur sa robe de chambre » représentait bien par l'éclat de son style, la finesse, voire la subtilité de sa pensée, l'Hôtel de Rambouillet. Il eut, de l'autre côté de la Manche, des admirateurs, mais surtout un imitateur qui fut Pope. On sait en quelle estime le tenait celui-ci quand il envoyait les œuvres de Voiture à la jeune Marthe Blount : « Son art est facile, dit-il, et, chez lui, les bagatelles elles-mêmes ont de l'élégance. » Il vante à son amie la « sage insouciance et l'innocente gaieté » de Voiture et ajoute tous les regrets ressentis à sa mort, « pleurée de tous les plus beaux yeux [2] ». C'est bien lui un des modèles dont Pope s'inspira souvent dans ses vers et un peu partout dans sa correspondance avec Lady Mary W. Montagu, dans ses lettres à Thérèse et Marthe Blount. C'est le même ton galant, le même amour alambiqué, la même afféterie dans le style, la même absence de naturel dans l'entortillement de l'idée, la même recherche dans l'image et l'allusion. Rien ne part du cœur, tout vient de la tête. Mais chez Pope, selon nous, il n'y a pas la même vivacité dans le trait : l'esprit y court moins prime-sautier, plus apprêté, plus traînant, plus empâté, en quelque sorte ; les paillettes nous y semblent moins étincelantes, l'allusion moins légère, le caprice moins varié et moins ailé. Entre ces deux écrivains toutefois, il reste assez de points communs pour que certains éditeurs aient pu attribuer à Pope des lettres adressées à Mlle Blount qui ne sont rien autre que la traduction littérale de quatre lettres de Voiture [3],

1 John Sheffield (*Essays : on Authors*), vol. II, p. 243.
2. Pope, *Works* (Epistle IX : *To Miss Blount*), vol III, p. 217.
3 Id., *ibid.* (*Surreptitious and incorrect editions of Mr. Pope's Letters*), vol. VI, p. lii.

une parenté littéraire assez bien marquée pour que Hallam ait pu appeler Pope « le singe de Voiture[1] ».

Les philosophes les plus profonds ne sont pas non plus négligés. C'est d'abord Descartes que nous trouvons aussi en Angleterre. Dryden ne fait-il pas allusion à la théorie cartésienne dans son *Essai sur la Satire*[2]? et William Temple, comparant la science des anciens et celle des modernes, ne cite-t-il pas Descartes et Hobbes, qui, dit-il, « n'ont en aucune façon éclipsé la gloire de Platon, d'Aristote, d'Epicure et des autres chez les Anciens[3] »? L'opinion assez peu favorable qu'il s'est faite du philosophe français se manifeste ailleurs encore quand il traite de « roman » la doctrine cartésienne et déclare qu' « il est tout aussi agréable de voir les jeunes gens pénétrés de ses théories que de les voir prendre *Amadis* et le *Miroir de la Chevalerie* pour des histoires vraies ». Sheffield, duc de Buckingham, dans un *Essai sur la Philosophie*, témoigne, mieux que Temple, son admiration pour le philosophe français en déclarant que « l'esprit humain est incapable d'atteindre plus haut que Pythagore, Démocrite, Platon, Aristote et même Gassendi et Descartes à notre époque[5] ». Addison, de son côté, proclame ce dernier un grand philosophe : « C'est un grand homme en vérité, dit-il, le seul que nous envions à la France[6]. » A tout instant aussi, chez Pope, nous entendons les échos attardés de la doctrine cartésienne : c'est la théorie des animaux-machines à laquelle il est fait allusion dans l'*Essai sur l'Homme*[7] : on sent en maint endroit que rien de la doctrine philosophique de Descartes n'était étranger à Pope[8].

L'intérêt qui s'attacha à l'œuvre de Pascal ne fut pas moindre. Les *Provinciales* surtout ne manquèrent pas d'exciter la curiosité et l'admiration des Anglais. Dès 1657, c'est-à-dire un an après leur apparition en France, elles étaient traduites en anglais et publiées à

1. Hallam, *Literature of Europe*, p. 629.
2. Dryden, *Works*, vol. XIII, p. 2.
3. W. Temple, *Works* (*Essay on Ancient and Modern Learning*).
4. Id., *ibid.* (*Some thoughts upon reviewing the Essay of Ancient and Modern Learning.*)
5. J. Sheffield, *Works* (Essays : *On philosophy*), vol. II, p. 231.
6. Addison, *Works* (édit. de Hurd), vol. VI, p. 608.
7. Pope, *Works*, vol. II, pp. 404-511.
8. Pope, *Works*, vol. IV, p. 371 ; vol. VIII, p. 325, 326.

Londres. L'année suivante, ce fut une nouvelle édition des « petites lettres », corrigée et fortement augmentée. Après la Restauration, en 1664, Evelyn fit une autre édition des *Provinciales*. Le succès fut le même que pour les précédentes. Le roi Charles II félicita même le traducteur et alla jusqu'à le remercier : « J'étais ce soir à Whitehall, écrit Evelyn dans son *Journal*[1] ; Sa Majesté vint vers moi qui me tenais debout dans le salon et me fit ses remerciements d'avoir publié *les Mystères du Jésuitisme*. Il me dit qu'il avait gardé l'ouvrage deux jours dans sa poche, qu'il l'avait lu, et il m'encouragea : je n'en fus pas peu surpris. Je suppose que c'est Sir Robert Murray qui le lui avait donné. » Le nombre des lecteurs anglais ne fit qu'augmenter, car deux nouvelles éditions des *Provinciales* se succédèrent, l'une en 1679, l'autre en 1688, tandis que, la même année, J. Walker traduisait et faisait imprimer à Londres *les Pensées*, et que Kennet, d'abord en 1704, puis en 1727, les publiait à nouveau, comme pour permettre à Pope d'y faire les larges emprunts que ses éditeurs signalent au début de son *Essai sur l'Homme*[2]. Dryden avait auparavant cité les « Pensées de l'incomparable Pascal et peut-être celles de M. La Bruyère » comme étant « les deux livres les plus intéressants dont puissent se vanter les Français d'à présent[3] ». Dennis avait été frappé de cet « argument extraordinaire de M. Paschal, prouvant la divinité de notre Seigneur par la simplicité de son style[4] ». Addison avait cité Pascal en commentant dans le *Guardian* la mort de Cromwell[5], et Steele nous fait retrouver un écho des *Provinciales* dans le *Spectateur*[6].

Nos moralistes La Rochefoucauld et La Bruyère passent aussi en Angleterre. Une traduction des *Maximes* y parut en 1694, une autre en 1706. Le vieux poète Wycherley associait les deux écrivains dans ses lectures favorites. Montaigne, La Bruyère, La Rochefoucauld et Racine étaient ses auteurs préférés, et on raconte que, le lendemain matin, sans s'en douter le moins du monde, il se mettait à écrire,

1. Evelyn, *Diary*, 25 janv. 1665.
2. Pope, *Works*, vol. II, pp. 375, 376, 377.
3. Dryden, *Works*, vol. XIII, p. 340.
4. J. Dennis, *Select Works* (*Criticism in Poetry*), vol. II, p. 447.
5. Addison, *Works* (*Guardian*, n° 136), vol. IV, p. 257 (édit. Hurd).
6. Addison, *The Spectator*, n° 545.

reproduisant, jusqu'à l'expression, les idées des écrivains qu'il avait lus avant de s'endormir : c'est ainsi qu'à son insu il empruntait les *Maximes* de La Rochefoucauld. Heureusement Pope était là, qui lui signalait ces réminiscences fâcheuses[1]. On raconte même, mais sans grande autorité, que Pope, quelque peu en désaccord avec Wycherley, lui conseilla un jour, ironiquement bien entendu, de refaire ses poésies en forme de maximes à la façon de La Rochefoucauld[2]. Celui-ci était également connu d'Addison, qui, dans le *Babillard*, le place parmi les « auteurs français à la mode » en Angleterre et, avec quelque mauvaise humeur, l'appelle « le grand philosophe pour fournir des consolations aux paresseux, aux envieux, aux vauriens de l'humanité[3] ». Pope sembla un instant partager cette aversion qui s'adressait, non à l'écrivain, mais au moraliste, et il songea à écrire une série de maximes opposées à celles de La Rochefoucauld[4], non pas tant qu'il répugnât lui-même à la théorie de l'amour-propre que parce qu'il voyait dans ce système philosophique la cause de la misanthropie de son ami Swift. Celui-ci, en effet, était persuadé, comme il le déclare à une de ses correspondantes, que « l'amour-propre étant le mobile de toutes nos actions, il est aussi la seule cause de nos chagrins[5] ». Et cette opinion fut bien la sienne jusqu'à la fin, car, six ans plus tard, parlant de sa mort, Swift écrivait : « Comme La Rochefoucauld a tiré ses Maximes de la nature humaine, je les crois vraies : elles n'accusent pas en lui la corruption de son esprit : c'est la faute de l'humanité[6]. » De son côté, Locke, après avoir recommandé aux jeunes gens de distinction de nombreux livres de voyages écrits en français, leur conseille les *Mémoires* de La Rochefoucauld et les *Caractères* de La Bruyère, « une admirable peinture[7] ».

La Bruyère avait été, bien entendu, traduit en anglais. La traduction de 1702 avait été précédée de deux autres versions, pour ceux des

1 Beljame, *Cours et Conférences* (nov. 1895-mars 1896).
2. Leslie Stephen, *Pope* (*Englishmen of Letters*), pp. 16-17.
3. Addison, *The Tatler*, n° 108 (Ed. Hurd), vol. II, p. 50.
4. Pope, *Works*, vol. VII, p. 59.
5. Swift, *Letter to Mrs Moore* (*Pope's Works*, vol. VII, p. 63).
6. Pope, *Works*, vol. VII, p. 64 (note).
7. Locke, *Works* (*Some thoughts concerning reading and study*), vol. II, pp. 502-503.

lecteurs à qui le texte français n'était pas directement abordable. William Temple n'était pas sans avoir lu les *Caractères*, et ses maximes concernant la conversation ne laissent pas de rappeler le chapitre correspondant de l'œuvre de La Bruyère : le rapprochement le plus hâtif, la comparaison la plus sommaire indiquent assez la ressemblance de ces deux esprits également pénétrants. Si John Dennis cite parfois La Bruyère [1] ; si, tout en rappelant que Boileau a noté que les *Caractères* ou *les Mœurs du siècle* ont été écrits sans transitions, Johnson estime que l'œuvre de La Bruyère mérite certainement des éloges pour « la vivacité de la description et la justesse de l'observation [2] », c'est à propos d'Addison qu'il fait cette remarque. Addison, en effet, doit bien quelque chose de son talent à l'auteur des *Caractères*. Indépendamment de cette parenté littéraire qui se révèle d'une façon générale par la même sûreté de goût, la même pénétration dans l'observation de ce qui se passe autour d'eux, la même simplicité d'expression, la même clarté de langue, la même urbanité dans la critique, le même agrément dans l'esprit, Addison prend plaisir parfois à emprunter à La Bruyère ses procédés de composition. Ainsi, en collaboration avec Steele surtout, il sème son *Spectateur* de portraits dans la manière du peintre français : c'est, par exemple, celui d'Aurélie qui s'abandonne tout entière aux charmes de la vie à la campagne et de l'intimité du foyer, entre son mari et ses enfants ; c'est, pour l'opposer à cette peinture reposante, le portrait de Fulvie [3], cette écervelée qui compte pour perdu tout le temps qu'elle passe dans sa famille, qui s'imagine qu'elle est hors du monde si elle n'est pas à la promenade, au théâtre ou dans un salon, qui vit dans une perpétuelle agitation du corps et de l'esprit et n'est jamais tranquille nulle part, quand elle pense qu'il y a ailleurs une compagnie plus nombreuse ; c'est aussi le portrait d'Eudosia [4], la femme affinée par une très bonne éducation, éloignée de toute coquetterie, pour qui la vertu est devenue comme une seconde nature. Le portrait de la fausse dévote [5] est plein de l'humour le plus savou-

1. J. Dennis, *Select Works*. Letters : (*The Dedication*), vol. II, p. 485.
2. Samuel Johnson, *Lives of the E. poets* : Addison, p. 225.
3. Addison, *The Spectator*, n° 15.
4. Steele, *The Spectator*, n° 79.
5. Steele, *ibid.*, n° 354.

reux : « Une dévote est une de ces femmes qui compromettent la religion par l'indiscrétion qu'elles mettent à parler mal à propos de la vertu en toute occasion. Elle affirme être ce dont personne ne devrait douter qu'elle fût ; elle trahit toute la peine qu'elle prend pour être ce qu'elle devrait être avec plaisir et avec joie. Elle vit dans le monde et ne se refuse aucun de ses divertissements, bien qu'elle déclare constamment que pour elle tout y est insipide. Elle n'est elle-même qu'à l'église : c'est là que sa vertu se déploie, et elle y est si fervente en ses dévotions que je l'ai vue souvent prier à perdre haleine. Pendant que, chez elle, d'autres jeunes filles sont en train de danser ou de jouer aux petits jeux des demandes et des réponses, elle lit tout haut dans son boudoir. Elle dit que tout amour est ridicule, excepté l'amour divin; mais elle parle de la passion d'une personne pour une autre avec trop d'amertume pour une femme qui ne mêle aucune jalousie à son mépris. Si parfois elle voit un homme s'adresser à sa maîtresse avec quelque chaleur, la voilà qui lève les yeux au ciel et s'écrie : « Quelles bêtises ce sot débite-t-il ! La cloche nous appelant à la prière ne sonnera-t-elle donc pas ? » Nous avons chez nous une fameuse dame de cette trempe qui se donne des distractions bien au-dessus de celles de son sexe. Elle ne porte jamais sous le bras un chien barbet blanc avec des grelots, ni, dans sa poche, un écureuil ou une marmotte; mais elle a toujours un abrégé de morale qu'elle tire de sa cachette lorsqu'elle est sûre qu'on la voit. Quand elle a assisté à la fameuse course aux ânes..., ce n'était pas, comme les autres dames, pour entendre braire ces pauvres animaux, ni pour voir des rustauds courir tout nus, pas plus que pour entendre des gentilshommes campagnards en perruque ronde et en écharpe blanche conter fleurette à la portière d'un coche... ; elle n'y est allée que pour prier de tout son cœur afin qu'il n'y eût personne de blessé dans la foule et pour voir si l'on pouvait remettre en place le visage de ce pauvre diable bouleversé à force de grimaces. Elle ne cause jamais en prenant son thé, mais elle se voile la face pour qu'on suppose qu'elle fait une fervente prière avant d'en goûter une gorgée. Ces manières où l'on voit tant d'ostentation choquent tellement la véritable piété qu'elles la ravalent et rendent la vertu non seulement peu aimable, mais aussi ridicule... » N'est-ce pas là Onuphre en jupons, portrait moins fouillé, moins « poussé », mais qui rappelle bien la

manière de La Bruyère ? Citerons-nous encore les portraits de la douce et bonne Fidelia, de la gracieuse et modeste Chloé, de la jeune et bizarre Dulcissa, de l'audacieuse conquérante qu'est Dulceorella [1] ? Pour être signés de Steele, le collaborateur d'Addison, ils n'en reflètent pas moins fidèlement l'écriture de La Bruyère. Les portraits d'hommes ne sont pas moins nombreux dans le *Spectateur*. Notons, entre autres, celui de Prosper, tracé par Steele, celui de Cléanthe, peint peut-être par Pope, ceux enfin d'Eugenius et de Sombrinus [2], de la main d'Addison, qui tous nous font souvenir du peintre des *Caractères*. Et comme si l'imitation ne suffisait pas, il y a aussi le calque, la traduction à peu près littérale. Budgell donne dans le *Spectateur*, sans presque y rien changer, le portrait de Ménalque, le distrait, tracé, dit-il, « avec beaucoup d'humour » par « cet excellent écrivain » qu'est « M. La Bruyère [3] ». Addison et ses collaborateurs au *Spectateur* n'étaient pas les seuls à connaître, à admirer et, partant, à imiter La Bruyère. Pope le mettait parfois à contribution, insérant quelques-unes de ses idées, peut-être dans l'*Epître à Sir Richard Temple* [4], mais sûrement dans celle sur le *Caractère des Femmes* [5], où il prétend que « la plupart des femmes n'ont pas de caractère », rappelant ainsi, en le retournant, le mot de La Bruyère : « Les hommes n'ont point de caractère [6]. » L'*Epître à Marthe Blount* contient aussi sa « porcelaine qui est en pièces [7] », au lieu de la « porcelaine brisée » de La Bruyère [8], tandis que, dans celle à Arbuthnot [9], nous retrouvons toute la quiétude du fat, car « aucun être ne souffre moins qu'un sot », dit Pope. En effet, si « tout le monde dit d'un fat qu'il est un fat, personne n'ose le lui dire à lui-même ; il meurt sans le savoir [10] ». A côté de ces emprunts de détail, que nous n'aurions pas cités s'ils n'avaient été parfois à peu près

1. Addison, *The Spectator*, nos 449, 466, 492.
2. Addison, *The Spectator*, nos 19, 404, 177, 494.
3. Addison, *The Spectator*, no 77.
4. Pope, *Works*, vol. III, p. 65.
5. Pope, *ibid.*, vol. III, p. 95.
6. La Bruyère, *Caractères* (chap. XI : *De l'homme*).
7. Pope, *Works*, vol. III, p. 114.
8. La Bruyère, *Les Caractères* (chap. XI, *De l'homme*).
9. Pope. *Works* (*Epistle to Dr. Arbuthnot*), vol. III, p. 247.
10. La Bruyère, *Les Caractères* (chap. XI : *De l'homme*).

textuels, nous devons rappeler le portrait de Villario, par exemple, fatigué de ses quinconces et de ses espaliers, de ses parterres et de ses fontaines auxquels il finit par préférer le champ le plus ordinaire ; celui de Sabinus, qui voit ses bosquets amputés et ses plantes vigoureuses transformées en ignobles manches à balais ; celui enfin de Timon, à la villa si somptueuse, aux jardins si artificiellement corrects, aux allées si uniformément semblables[1]. Portraits visiblement tracés d'après le modèle de La Bruyère, tels qu'avant Pope les avait compris Addison et tels que les signalait Macaulay chez l'auteur principal du *Spectateur*[2].

Faut-il, à côté des moralistes, citer un autre écrivain ? Ce sera Scarron. Il y aurait toute une étude à faire si nous voulions montrer avec quelques détails ce qu'est devenue son œuvre en Angleterre. Charles Cotton, interprète de Montaigne, traduisit les *Scarronides* en 1678[3] et se fit ainsi une certaine réputation comme homme de lettres. Les imitations furent nombreuses : la comédie de D'Avenant *l'Homme est le Maître*, n'est guère, en ce qui concerne le fond et la forme même de l'œuvre, qu'un emprunt fait en partie au *Jodelet* ou le *Maistre Valet* de Scarron, et en partie aussi à son *Héritier ridicule*[4]. Le *Roman comique* et la *Maîtresse invisible* de Scarron ont également fourni plusieurs épisodes à Otway pour *la Fortune du soldat* et l'*Athée*[5]. L'*Amour dans l'obscurité* de Francis Fane n'est-il pas une comédie aussi fondée sur la même œuvre de Scarron, la *Maîtresse invisible*[6] ? Enfin Ravenscroft ne doit-il rien à Scarron pour ses *Çocus de Londres*, et Wycherley, dans son *Homme de bonne foi*, ne lui a-t-il pas emprunté le caractère du major Old Fox[7] ?

A cette liste déjà longue qui devrait comprendre Boileau, si le

1. Pope, *Works* (*Epistle to the Earl of Burlington*), vol. III, p. 178 et suiv.
2. Macaulay, *Essays* (*Life and writings of Addison*), p. 760.
3. Langbaine, *Lives...*, p. 75.
Biographia Dramatica, mot *Cotton*.
4. Langbaine, *Lives..* , p. 109.
D'Avenant, *Works*, vol. V, p. 3.
5. Langbaine, *Lives...*, pp. 399, 397.
Biographia Dramatica, vol. III, p. 285.
Otway, *Works*, vol. II, p. 291 ; vol. III, p. 100.
6. Langbaine, *Lives..* , p. 188.
7. Langbaine, *Lives...*, pp. 421, 515.

plan de cet essai nous le permettait dès maintenant, à cette étude déjà trop large pour ces limites étroites, il y aurait encore beaucoup à ajouter, si l'on voulait examiner de façon forcément incomplète, ou même simplement énumérer d'une manière approximative, les ouvrages français lus, traduits ou imités en Angleterre. Nos voisins, très informés, n'ignorèrent rien, ou presque rien, de la France littéraire de cette époque. Jusqu'ici, toutefois, nous ne voyons pas où ils pourraient prendre leurs modèles dramatiques. N'y a-t-il vraiment aucune source où ils puissent puiser ?

CHAPITRE V

Corneille et Racine en Angleterre.

I

En même temps que la société anglaise se sentait attirée vers le reste de notre littérature, elle s'initiait aussi à la connaissance de nos grands classiques Corneille, Racine et Molière. Une troupe d'acteurs français, d'actrices aussi, parut à Londres en 1629, au théâtre de Blackfriars, puis au Red Bull. Rathery date de cette époque la représentation de *Mélite* en Angleterre [1]. Le succès de la pièce, en France, cette même année, avait été prodigieux, au point que les comédiens avaient dû se séparer en deux troupes pour jouer concurremment au Marais et à l'Hôtel de Bourgogne : cela avait pu engager une troupe française à passer la mer, et Corneille ainsi aurait été connu en même temps, la même année, en France et en Angleterre. Malheureusement cette assertion est suspecte ; elle est même contredite par des documents précis qui établissent qu'au Blackfriars on joua une « farce », ou, comme le déclare un autre contemporain, « une comédie lascive et peu chaste, en français [2] ». Nous savons également que c'est le 17 février 1634-5 qu'une troupe d'acteurs français — et nous avons eu l'occasion de parler de cette représentation — joua devant le roi et la reine, Charles Ier et Henriette de France, « une comédie française appelée *Mélise* » (Mélite) et que cette pièce

1. Rathery, *Des relations sociales et intellectuelles entre la France et l'Angleterre*. p. 65.

2. Malone, *An historical account... of the E. stage*, p. 101 (notes).
Payne Collier, *The History of E. dramatic poetry...*, vol. I, p. 451-53.

fut bien accueillie. Ce fut pour les Anglais une initiation : et c'est une Française, la reine Henriette, qui, recommandant à Charles Ier la troupe d'acteurs français, leur valut l'autorisation royale de jouer, au Cockpit, à Whitehall, la première pièce de Corneille[1].

Le nom de Corneille une fois prononcé, les traducteurs, vite, se mirent à l'œuvre, et notre grand dramaturge eut la satisfaction de pouvoir montrer à ses amis, comme une curiosité, la traduction du *Cid* en anglais[2]. Bayle put, avec raison, écrire plus tard : « Toute l'Europe a vû le *Cid*, il a été traduit presque en toutes les Langues de nos voisins : jamais Pièce n'a fait un tel éclat[3] ». En effet, le *Cid*, joué en France en 1636, fut, dès l'année suivante, avec un empressement qu'on ne peut que remarquer, traduit en vers par Joseph Rutter et publié à Londres[4]. Rutter était le précepteur du fils du comte de Dorset, et c'est à la demande de celui-ci qu'il entreprit la traduction du *Cid*, en collaboration, dit-on, avec son noble élève[5]. La pièce fut représentée devant le roi et la reine, à la cour, puis sur la scène du Cockpit, dans Drury Lane. Elle y obtint un vrai succès, et le roi fut tellement satisfait qu'il voulut que la seconde partie du *Cid*, c'est-à-dire la *Vraie suite du Cid*, tragi-comédie de Desfontaines, représentée à Paris en 1638, fût confiée au même traducteur. Celui-ci la publia en anglais en 1640, sous ce titre : *La seconde partie du Cid*[6]. Il ne s'agissait pas pour le *Cid* de Corneille d'une traduction rigoureusement exacte. Rutter s'en expliquait clairement : « Il y a dans l'original quelques endroits que j'ai changés, mais il n'y en a pas beaucoup ; j'ai laissé de côté deux scènes qui sont des monologues et se rapportent peu au sujet ; j'ai parfois ajouté quelque chose, mais on le voit à peine ; partout où cela m'a été permis, j'ai suivi de près et le sens et les termes de l'auteur, mais il y a quantité de choses que l'on accepte comme preuves de bel esprit en une

1. Malone, *An historical account...* p. 102 (notes).
Payne Collier, *The History of E. dramatic poetry...* vol. II, p. 2.
2. Rathery, *Des relations... entre la France et l'Angleterre*, p. 49.
3. Bayle, *Nouvelles de la Rép. des Lettres*, vol. I, p. 211.
4. *The Cid... acted before their Majesties at Court, and on the Cockpit stage in Drury Lane, by the servants to both their Majesties*, by Joseph Rutter (1637).
5. Langbaine, mot *Rutter*, p. 431.
6. *The Cid*, second part (1640).

langue et qui ne le sont pas dans une autre ». Ensuite le traducteur recommandait l'œuvre de Corneille à l'imitation de ses compatriotes au point de vue du développement de l'intrigue et de l'économie de la pièce ; il en admirait les expressions naturelles et les opposait aux hyperboles à la mode qui emplissaient les oreilles de ses contemporains. « Je sais que je parle à des sourds, disait Rutter... mais s'ils savaient combien un langage affecté s'accorde mal avec une oreille délicate, ils tomberaient plutôt dans l'excès contraire et ne forceraient pas la nature au delà de ce qu'elle nous apparaît d'ordinaire[1]. » En mettant sur la scène certaines parties de l'action, rapportées en récit dans le *Cid,* Rutter pouvait sans doute se souvenir du *segnius rritant animos demissa per aurem* d'Horace ; mais, tout en croyant amender Corneille, il allait certainement contre les intentions du poète qui explique, dans l'*Examen du Cid*, les raisons sur lesquelles il s'est « fondé pour faire voir le soufflet que reçoit Don Diègue et cache aux yeux la mort du comte ». L'audace grande de Rutter, qui se permet ces modifications, montre bien que la conception du drame shakespearien était encore vivante en Angleterre : du reste, il n'y avait guère qu'une vingtaine d'années que Shakespeare était mort, et ses successeurs n'avaient fait qu'exagérer la doctrine du maître ; on s'explique donc aisément que le traducteur n'ait pas trop hésité à porter la main sur un des chefs-d'œuvre de Corneille. — Une seconde édition de la traduction du *Cid*, « corrigée et amendée », fut publiée en 1650[2].

Le succès du *Cid*, semble-t-il, ne s'épuisa pas de sitôt, car une nouvelle traduction parut en 1714[3]. Le traducteur John Ozell, ou peut-être l'éditeur, après un éloge sincère de Corneille et de Racine, revenait, avec une insistance curieuse, mais assez explicable par le contraste qu'il y avait entre notre théâtre classique et la scène anglaise pendant les quarante dernières années du XVIIe siècle, sur les idées émises jadis par Rutter : il opposait la simplicité du style que sa traduction lui avait révélée à l'emphase des poètes dramatiques anglais. « Le style de la traduction qui va suivre, écrivait Ozell

1. *The Cid* (To the Reader).
2. *The Cid*, second edition (1650).
3. *The Cid ; or the Heroic Daughter, a Tragedy in verse from the French of P. Corneille*, by John Ozell (1714).

dans sa préface, est très différent de ce qui se pratique généralement chez nous dans les poèmes de ce genre... il n'y a en général que deux sortes de style, l'un simple, naturel et facile, l'autre boursouflé, forcé et contre nature. Une affectation peu judicieuse du sublime, voilà ce qui a trahi pas mal d'auteurs et les a conduits à ce dernier genre, oubliant que la vraie grandeur en fait de style, comme en fait de manières, consiste en une simplicité exempte de toute recherche. Le vrai sublime n'est pas fait de métaphores tendues et d'expressions pompeuses, mais provient de nobles sentiments et de fortes images naturelles qui seront d'autant plus remarquées que le langage sera moins boursouflé, et ainsi ne les cachera ni ne les obscurcira[1]. » Jusqu'ici Rutter et Ozell s'étaient bornés à traduire le *Cid*, ajoutant parfois ou retranchant, un peu au gré de leur fantaisie, mais conservant, malgré ces remaniements, une fidélité relative au texte de Corneille.

Colley Cibber alla plus loin : ce fut une véritable transformation qu'il fit subir au *Cid*[2]. Steele assista à la répétition en 1712 et vit Mrs. Oldfield dans le rôle de Chimène. Tout en reconnaissant qu'il y avait là « un spectacle émouvant tiré d'une grande vertu exemplaire », il en voulut quelque peu à Cibber de n'avoir par marqué, « avant de vendre sa marchandise, ce qu'il avait emprunté aux autres. » Un auteur honnête, écrivait-il dans un numéro du *Spectateur*, doit « exposer au grand jour tout ce qu'il donne aux spectateurs pour leur argent, en leur faisant connaître les premiers ouvriers qui y ont travaillé[3] ». Si c'est bien de Cibber que Steele veut parler, le reproche n'est peut-être pas mérité, car l'adaptateur — nous ne pouvons guère le nommer autrement — ne se fait pas faute de nommer Corneille dans son Prologue, imprimé sans doute seulement sept ans plus tard, avec la pièce en 1719, mais qui dut être dit lors de la première représentation. Voici d'ailleurs ce qu'il écrit du chef-d'œuvre qu'il va transformer. « Une prude, collet-monté, lit-on dans le Prologue, ne souffrira pas le désordre de la passion : un amant ne doit pas, en ses hommages, dépasser les bornes établies, mais exprimer par des sou-

1. *The Cid...*, by John Ozell (Preface).
2. *Ximena, or the Heroic Daughter*, by Colley Cibber (28 nov. 1712).
3. *The Spectator*, n° 546.

pirs et à distance le secret de sa flamme ; et cependant si par hasard quelque joyeuse coquette entre toutes voiles dehors, un gai murmure rompt le silence de cette scène, les cœurs sont soulagés par ce feu qui ranime, en eux naissent un espoir facile et un désir sans entraves : alors les prudes frissonnent, brûlent d'une secrète envie et traitent avec mépris les petits-maîtres qu'elles n'ont su retenir. C'est ainsi qu'on juge les pièces ; se sont-elles affranchies des règles, ces prudes, les critiques, les traitent de régal pour les sots... Tel fut le cas pour le *Cid* du glorieux Corneille. » Et l'auteur du Prologue rappelle toute la querelle du *Cid*, « dont les beautés étaient si attirantes qu'en dépit de l'envie du grave Richelieu et malgré ses remarques, le théâtre fut toujours comble ». Si l'on ne peut pas trop reprocher à Cibber son manque de sincérité et d'honnêteté, on peut bien, en revanche, l'accuser de présomption. Il ne se propose pas de se rapprocher de Corneille, voire de l'égaler, mais c'est bien au-dessus de lui qu'il entendit se placer, s'il est bien lui-même l'auteur du Prologue où s'étale sa fatuité. « De même que la France, y est-il déclaré sans ambages, a amélioré le sujet venu d'une plume espagnole, nous espérons aussi, nous autres Anglais, l'avoir maintenant amélioré encore. » Cibber en prit tout à son aise avec l'œuvre de Corneille et ne lui épargna aucune transformation. C'est ainsi, par exemple, que Don Gormaz (Don Gomès) ne meurt pas dans son duel avec Don Carlos (Rodrigue). Après leur querelle, ils se rendent par des chemins différents, pour prévenir toute intervention qui empêcherait le combat, dans un endroit désert, hors des portes de la ville. Chimène, prévenue et tremblante, court au lieu du rendez-vous. Arrivée trop tard pour se jeter entre les deux combattants et empêcher le duel, elle trouve son père à terre et expirant ; elle « baigne de ses larmes ce corps pâle et inanimé », elle demande justice : la foule, qui s'est amassée autour d'elle, a pitié de ses angoisses et, comme elle, crie vengeance ; des témoins du drame, pour éviter à la jeune fille éplorée la vue d'un si triste spectacle, emportent dans un couvent voisin le corps de Don Gormaz et le confient aux soins de l'abbé du lieu[1]. Chimène court demander justice au roi, qui vient juste de prendre connaissance des derniers mots du moribond, consignés par lui-même sur ses tablettes : « Alva-

1. *Ximena*, A. III, p. 47 (éd. 1792).

rez (Don Diègue) m'a insulté au sujet de la faveur accordée par mon maître : Carlos (Rodrigue) est brave, il a mérité Chimène. » Les événements se déroulent, sensiblement les mêmes que dans la pièce de Corneille; mais, à la fin, on voit Don Diègue accourir auprès de Chimène et, hors d'haleine, lui apprendre, en présence du roi, une nouvelle qui va la rendre folle de joie. « Ne me demandez aucun détail, s'écrie-t-il, mais que la nouvelle franchisse aussitôt les limites de votre croyance ; j'arrive, dans un transport de joie, annoncer au roi mon maître que le soutien de sa couronne, mon ennemi vaincu, est vivant ; il vit ayant échappé à un danger mortel : mes yeux l'ont vu, mes bras bénis l'ont étreint[1] » ; et tandis que Don Diègue court annoncer l'heureux événement à Rodrigue, Alonzo, officier castillan, reste auprès du roi et de Chimène et leur raconte que Don Gomès, abattu et inerte, après avoir perdu du sang en abondance, avait été considéré comme mort, même par l'abbé du couvent. Celui-ci, en lavant les blessures du comte, a vu tout à coup son sein se soulever ; il a appelé du secours et compris bientôt que la blessure reçue n'était en rien mortelle[2]. Le dénouement, c'est-à-dire le mariage de Rodrigue et de Chimène, entrevu seulement dans la pièce de Corneille, est ici tout autre : les deux amants sont unis sur-le-champ. « Corneille, dit Chimène dans l'Epilogue, par souci de la forme, renvoie à plus tard le mariage et fait espérer qu'après un an ils seront unis dans le même lit (*bedding*). Le temps ne pouvait nouer avec honneur le lien du mariage, la mort du père laissait Chimène toujours coupable de sa faute... ; le poète anglais, dit-elle en s'adressant aux spectateurs, savait que votre goût ne supporterait jamais qu'on les fît attendre si longtemps pour se becqueter, quand tous deux le désiraient. Les Dons d'Espagne, si solennels, pourraient attendre un siècle, mais les Anglais ont un appétit autrement aiguisé. » Il faut reconnaître que cet épilogue de tournure si peu classique, d'allure si légère, voire si risquée, aurait sonné étrangement à l'oreille de l'« honnête homme », après la représentation du *Cid*.

Si l'on cite la suppression du rôle de l'infante et l'addition d'une intrigue secondaire parfaitement oiseuse, on a la somme des change-

1. *Ximena*, A. V, p. 83 (éd. 1792).
2. *Ximena*, A. V, p. 84 (éd. 1792).

ments introduits par Cibber dans l'œuvre de Corneille. Ces transformations ne portèrent pas bonheur à l'adaptateur : son style était sans chaleur, excepté aux endroits traduits du texte ; son vers, traînant et sans vie, n'avait rien de la grande allure et de la mâle énergie cornéliennes ; la pièce n'obtint pas grand succès : elle fut jouée huit fois seulement en 1712, resta négligée, oubliée pendant six ans, puis fut reprise et ne réussit pas davantage [1] : cet insuccès est peut-être la cause qui retarda l'impression de la pièce. L'auteur du prologue avait-il eu le pressentiment de cet échec, quand il écrivait : « Si, comme Phaéton, dans le char de Corneille, la Muse inégale malheureusement s'égare, au moins vous avouerez qu'elle est tombée de hauteurs glorieuses et qu'il y a quelque mérite à une belle tentative » ? Il avait dit vrai en tout cas, et la chute du Phaéton anglais, pour venir de haut, n'en fut pas moins lamentable : Cibber se brisa les ailes, petites ailes, sur la scène de Drury Lane.

Horace [2] fut traduit en 1656 par William Lower, poète cavalier bien connu sous le règne de Charles Ier. Au plus fort de la guerre civile, il se réfugia en Hollande et s'y adonna au culte des Muses, grand admirateur de Corneille et de Quinault, qui lui fournirent le plan de quatre pièces sur les huit qu'il a écrites [3]. Sa traduction d'*Horace* fut la première qui parut en anglais, et Langbaine [4], pour une fois indulgent, veut qu'à cause de cela « on l'excuse s'il n'atteint pas à la perfection de la version donnée par Cotton et de celle de l'incomparable Orinda ». Ch. Cotton [5] termina sa traduction en 1665 ; elle ne fut publiée qu'en 1671. Elle n'était pas destinée au public, mais faite uniquement « pour le plaisir d'une jeune et belle demoiselle », sa sœur, à qui il la remit, sans même en garder le brouillon : celle-ci, heureusement, la conserva et on finit, non sans difficulté, à décider Mrs. Stanhope Hutchinson à publier l'œuvre de son frère [6]. Quand cette traduction en vers parut, Cotton, qui s'effa-

1. *Biographia Dramatica* : Cibber. Voir aussi Genest, vol. II, pp. 506,635 ; vol. V, p. 334.
2. *Horatius*, Roman trag. by Sir William Lower.
3. *Biogr. Dram.*, Lower.
4. *The Lives of the E. poets*, p. 333.
5. *Horace*, trag. by Charles Cotton.
6. Langbaine, *The Lives of the E. poets*, p. 75.

çait assez volontiers devant ses rivaux, surtout lorsqu'il s'agissait d'une grande dame, tint néanmoins à revendiquer ce qui lui appartenait en propre. C'est ce qui arriva. Mrs. Philips avait, en 1667, fait jouer *Horace* à la Cour et publié sans retard l'œuvre de Corneille[1]. Cotton voulut expliquer au lecteur les délais apportés à sa traduction, s'excuser de cette publication tardive et réclamer aussi pour son compte les innovations introduites dans la pièce. « Si c'était alors, dit-il en parlant de sa traduction, une preuve de discrétion que de la tenir cachée, à plus forte raison devrait-elle être supprimée maintenant que cette même pièce a paru traduite par une main plus habile, je veux parler de l'incomparable Mrs. Philips, au vertueux souvenir de qui j'accorderai toujours un si grand respect..... Cependant, ajoute-t-il, je crois bon de faire connaître à mon lecteur que les chants et les chœurs, ajoutés après les divers actes, sont bien de moi : que ce soit la meilleure ou la plus mauvaise partie de l'ouvrage, c'est à lui d'en juger en toute liberté[2]. » Ces réserves faites, Cotton cédait volontiers la première place à la « Sapho anglaise », sa rivale, qui s'était donné le nom d'Orinda. La traduction de Mrs. Philips eut tous les honneurs de l'actualité, et Orinda connut toutes les douceurs de la flatterie. Cowley célébra avec enthousiasme la beauté de ses vers, et quand elle mourut, défigurée par la petite vérole, il pleura sa mort, maudissant « la maladie cruelle qui s'était abattue sur la plus belle d'entre toutes les belles », ravageant son visage, « ce trône de l'impériale beauté[3] ». De tous côtés, ce ne furent qu'éloges hyperboliques adressés à sa mémoire. « Si notre langue, disait l'éditeur de Mrs. Philips, était aussi connue dans le monde que le furent jadis le grec et le latin, et que le français l'est de nos jours, ses vers ne pourraient tenir dans les limites étroites de nos îles, mais pénétreraient partout où le continent a des habitants et les mers ont des rivages[4]. » Cotton s'effaçait modestement devant une pareille réputation que la mort avait encore grandie. La traduction d'*Horace*, brusquement interrompue par la mort de Mrs. Philips, fut termi-

1. *Horace*, trag. by Mrs. Philips.
2. *Horace*, by Cotton (To the reader).
3. Cowley, *Works* (éd. 1684), *Ode on Orinda's Poems* (p. 2), *On the death of Mrs. Katherine Philips* (p. 32).
4. *Horace*, by Mrs. Philips (Preface).

née par John Denham, qui fit le cinquième acte. La pièce fut jouée à la cour par des « personnes de qualité » : le duc de Monmouth se chargea de dire le prologue et de présenter à la noble assemblée « cette histoire guerrière qui, venue par l'entremise de la France où elle avait été tissée sur le métier du grand Corneille, avait été apportée en Angleterre par la muse incomparable d'Orinda[1] ». Cette traduction méritait-elle d'aussi grands éloges ? Elle est d'une fidélité absolue et souvent d'un rare bonheur d'expression. Chaque vers est traduit pour ainsi dire isolément, reflétant bien toute la grandeur et toute la force de la pensée et de la langue de Corneille : le soin de l'exactitude est tel que, dans le dialogue, chaque personnage, dans Mrs. Philips et dans Corneille, s'exprime en un même nombre de vers. Citons ici la traduction des imprécations de Camille : « Rome, l'unique objet de mon ressentiment.... »

To Rome ! the only object of my hate !
To Rome ! whose quarrel caus'd my Lover's Fate !
To Rome ! where thou wert born, to thee so dear,
Whom I abhor, 'cause she does thee revere.
May all her neighbours, in one knot combine,
Her yet unsure foundations t'undermine ;
And if Italian Forces seem too small,
May East and West conspire to make her fall ;
And all the Nations of the barbarous World,
To ruine her, o're Hills and seas be hurl'd :
Nor these loath'd Walls may her own fury spare,
But with her own hands her own bowels tear ;
And may Heaven's anger kindled by my wo,
Whose deluges of fire upon her throw ;
May my eyes see her Temples overturn'd,
These Houses ashes, and thy Laurels burn'd ;
See the last gasp which the last *Roman* draws,
And die with joy for having been the cause[2].

Dix-huit vers dans Corneille, dix-huit vers dans Mrs. Philips. Ce n'est point là comme un métal refroidi. On retrouve, dans la force adéquate des termes, dans le rythme du vers, dans la sonorité de ces rimes, toute la farouche énergie, tout l'âpre ressentiment, toutes les sombres malédictions de l'héroïne de Corneille. Et cependant la représenta-

1. *Biographia Dram.*, mot *Horace*, vol. II, p. 310.
2. Mrs. Kath. Philips, *Poems...* (Horace, IV, 5), p. 111, éd. 1669.

tion d'*Horace* fut loin d'être un succès : jamais pourtant une traduction ne donna mieux l'impression de l'original. Evelyn, qui assista à une représentation donnée le 4 février 1668, en présence du roi et de la reine, ne formule aucune opinion sur la valeur et sur le succès de la pièce, mais s'aperçoit que les dames se montrent au théâtre d'une galanterie excessive et que la favorite du roi, la Castelmaine, éclipse de beaucoup la reine. Le 15 février 1669, soit un an après, une simple mention dans le *Journal* d'Evelyn nous indique une nouvelle représentation de la pièce d'*Horace*. Un mois environ auparavant, le 13 janvier 1668-69, Pepys avait assisté à une représentation de cette tragédie au théâtre du roi. Nettement, en trois mots très tranchants, il la déclare « une pièce sotte, *a silly play* ». L'épithète est sans réplique, et on ne se l'expliquerait guère, appliquée à l'un des chefs-d'œuvre de Corneille, si Evelyn, comme Pepys, ne prenaient soin de nous apprendre que Lacey, tour à tour maître de danse, officier et poète comique de quelque valeur, avait eu l'idée étrange d'introduire, entre chaque acte de la pièce, un « masque et une danse à l'antique », ou, comme le dit Pepys avec plus de précision, « une farce et différentes danses..... ; les paroles en étaient sottes, ajoute-t-il, et l'invention en ce qui concerne les danses n'avait rien d'extraordinaire. On y voyait seulement des Hollandais sortir de la bouche et de la queue d'une truie de Hambourg. » C'était un spectacle assez imprévu et une surprise pour le moins bizarre à la représentation d'une pièce classique. Ce contraste entre la noble grandeur du texte de Corneille et les grossières plaisanteries de Lacey n'avait rien que de très choquant : il était peu fait pour assurer le succès d'*Horace*. Cette raison suffit à peine cependant pour expliquer que Corneille lui-même ait peut-être moins bien réussi sur la scène anglaise que son imitateur William Whitehead, qui, au siècle suivant, en 1750, reprit *Horace*, l'appela *le Père romain* et y ajouta cette scène d'un réalisme violent où Horatia (Camille), blessée par son frère, meurt en perdant tout son sang par la blessure dont les bandages ont été arrachés[1]. Les Anglais retrouvaient là les émotions de leur romantisme shakespearien.

1. *Biogr. Dram.*, *The Roman Father.*
Austin, *Lives of the laureates*, p. 292, 293.

Cinna ne fut traduit que fort tardivement, en 1713. On ne peut affirmer d'une façon absolue le nom du traducteur. Daniel Defoe attribue à Colley Cibber la version de Corneille, paternité probable selon les uns [1], douteuse selon les autres [2], car on se demande en effet quels sont les motifs pour lesquels Cibber aurait gardé un anonymat que rien n'explique, en dehors de ce qu'il dit dans le prologue, où il parle de ce « hardi réformateur qui agit sagement en déguisant son nom, n'ayant à attendre aucun applaudissement de ceux qu'il blâme [3] ». Ce fut lui, en tout cas, qui dit et très vraisemblablement écrivit le prologue où il expose ses théories littéraires. Il faut encore noter ici l'insistance que mettaient les traducteurs de nos chefs-d'œuvre classiques à opposer la simplicité de ceux-ci à l'emphase bruyante du théâtre anglais depuis la Restauration. C'est là comme une protestation, osée tout au moins, sinon tout à fait efficace. « Le poète, est-il dit dans le prologue de *Cinna*, condamne d'abord la mise en scène insensée dont quelques auteurs ont gratifié la nation : pas de cour prétentieuse, pas de filles d'honneur aux trousses de la princesse, chaque fois qu'elle entre, pour se mettre à son service.... ; ici pas de Drawcansir, pas d'armées succombant sous des boucliers retentissants, pas de héroïnes haletantes encombrant la scène, pour faire les délices d'un siècle barbare, pas de mugissements, pas d'emphase, pas de pièges sonores... ; nous apprécions chez les Français le décorum de leur scène et, avec raison, nous méprisons de telles absurdités ; nous approuvons leur unité de lieu et leur unité de temps, mais nous évitons la trivialité de leurs pointes et le clinquant de leur rime. C'est le bon goût que notre poète s'efforce de satisfaire par quelque chose de très bon et de très simple. Un plat de choix, bien apprêté, voilà tout le régal ; pas de sauce pour déguiser ce que vous mangez .... » Il est étonnant que Genest déclare que la *Conspiration de Cinna* n'a jamais été jouée [4], car l'édition de 1713 reproduit la pièce « telle qu'elle a été représentée au Théâtre Royal de Drury Lane par la troupe de Sa Majesté ». Notons aussi, en face de la licence de la scène anglaise, l'épilogue dit par Mrs. Porter,

1. *Biogr. Dram.* : *Cinna's Conspiracy*.
2 Genest : *History of the stage*, vol. II, p. 511.
3 *Cinna's Conspiracy* (Prologue).
4. Genest, *Hist. of the stage*, vol. II, p. 510.

une actrice d'alors bien connue, et contenant quelques railleries à l'adresse de ceux qui aiment à voir rougir sous le feu de plaisanteries saugrenues l'héroïne vertueuse qui baisse pudiquement les yeux et qu'ils poursuivent de l'impertinence de leurs regards. Cet épilogue se termine en célébrant la « gloire immortelle de Corneille ». Ses héros « semblent si bien montrer l'esprit de l'ancienne Rome, car les vieux Romains sont là ressuscités d'entre les morts, et il leur fait répéter maintenant ce qu'ils ont dit jadis ».

Si la tragédie de *Cinna* ne mit guère moins de soixante-quinze ans à passer en Angleterre, il n'en fut pas de même de celle de *Polyeucte*[1], traduite et imprimée en 1655 par les soins de William Lower, qui allait donner l'année suivante la traduction d'*Horace* dont il a été déjà question. Quel fut le sort de cette pièce ? Fut-elle jouée et dans quelles conditions ? Les documents contemporains et même postérieurs font complètement défaut. Il semble bien par conséquent qu'aucun succès très marqué ne suivit l'apparition de *Polyeucte*. La sécheresse des traductions de William Lower y fut peut-être pour quelque chose et aussi sans doute, dans cette pièce essentiellement religieuse, quelques passages, comme le fait remarquer Genest, purent choquer les sentiments de protestants convaincus[2].

En revanche, la traduction de *Pompée*[3] fut un véritable événement littéraire. C'est la fameuse Orinda, Mrs. Philips, qui traduisit la pièce de Corneille à la demande du comte Orrery, « entreprise hardie », dit-elle, qu'elle n'a tentée que pour plaire au noble comte dont les moindres désirs sont pour elle obligations impérieuses[4]. D'autre part, — modestie bien grande pour la Sapho anglaise, — si elle se décide à publier cette traduction, c'est uniquement dans la crainte « de désobéir à une illustre dame qui lui en a donné l'ordre ». Mrs. Philips sut se faire violence : la comtesse d'York fut obéie et la pièce lui fut dédiée[5]. En 1663 donc parut *Pompée*. Lord Orrery ne put moins faire que d'accueillir l'œuvre nouvelle par un de ces éloges hyperboliques où, dans

1. *Polyeuctes ; or, The Martyr*, by William Lower (1655).
2. Genest, *Hist. of the stage*, vol. X, p. 70.
3. *Pompey*, a tragedy, by Mrs. Katherine Philips (1663).
4. Mrs. Katherine Philips, *Poems* (To the Countess of Roscomon, with a copy of *Pompey*), p. 151 (éd. 1669).
5. Mrs. Katherine Philips, *Poems*, p. 101 (Dédicace en tête de *Pompey*).

le jargon du temps, et par galanterie, autant, croyons-nous, que par conviction sincère, il place l'illustre Orinda au-dessus de Corneille. Voici son compliment flatteur : « Vous traduisez *Pompée* de Corneille avec une telle flamme qu'à la fois vous excitez notre admiration et rehaussez sa gloire ; s'il pouvait vous lire, comme nous il déclarerait la copie supérieure à l'original... Les Français maintenant chercheront à apprendre notre langue pour entendre leur plus grand génie s'exprimer en plus nobles accents. Rome aussi conviendrait, si notre langue lui était connue, que César s'exprime mieux ainsi que dans sa propre langue, et toutes les couronnes tressées autour du front de Pompée exaltent sa gloire bien moins que vos vers maintenant[1]. » Un certain Philo-Philippa disait avec non moins d'admiration : « C'est dans le roc français que Cornélie a brillé tout d'abord, mais elle n'a connu tout son éclat que lorsqu'elle a été tienne; les poèmes, comme les pierres précieuses, transportés de l'endroit où ils sont nés, reçoivent une grâce nouvelle. Ornée de ta main et parée de ta plume, elle n'était qu'un bijou autrefois et c'est maintenant une étoile : pas une tache ne reste, pas une ombre, tout est lumière désormais, tout est transparent comme le jour, les côtés brillants sont plus brillants encore. Corneille, maintenant devenu anglais, prospère comme ces arbres qui, une fois transplantés, ont une vie d'autant plus vigoureuse[2]... » Malgré le nom d'Orinda, l'imprimeur se tenait sur ses gardes : soigneusement, prudemment, comme quelqu'un qui s'avance à pas comptés sur un terrain dont il n'est pas parfaitement sûr, il déclarait dans sa préface au lecteur que c'était là simplement « une traduction du français de M. Corneille et que la main qui l'avait faite n'était responsable que de l'anglais et des chants introduits entre les actes et ajoutés seulement pour allonger la pièce quand ceux à qui on ne pouvait résister résolurent de la faire représenter[3] ». C'était bien là cependant la responsabilité la plus lourde à porter : ces chants, glissés par Orinda entre les divers actes, ont quelque chose de bien bizarre parfois et d'un peu déconcertant pour un esprit de culture classique. Ainsi, après le premier acte, on apercevait le roi et Photin assis et

1. Mrs. Katherine Philips, *Poems* (en tête du vol., pas de pagination), éd. 1669.
2. Id., *Poems* (*To the Excellent Orinda*), commencement du vol.
3. Id., *ibid.* (*The Printer to the Reader*), en tête de *Pompey*.

écoutant un chant où il était dit qu'aux affaires de l'État, une fois réglées, doivent succéder les affaires de la cour : peine et plaisir, à tour de rôle; autrement « si les princes ne pouvaient se détendre l'esprit quand il est rouillé et courbé par les soucis, une couronne serait un fardeau trop pesant, et personne ne voudrait gouverner le monde ». Cette idée revenait trois fois, en termes identiques, comme un refrain ; et, pour joindre l'exemple au précepte, des bohémiennes paraissaient tout à coup et dansaient sur la scène [1]. Après le deuxième acte, nouveau chant sur la scène par deux prêtres égyptiens qui célébraient l'orgueil de César victorieux [2]. A la fin du troisième acte, le fantôme de Pompée apparaissait, ses blessures ayant été lavées dans l'onde pure des cours d'eau, et à Cornélie, endormie sur un divan, il chantait en récitatif qu'il n'avait pu survivre à la liberté de Rome et faisait entrevoir à Cornélie un monde où, sans crainte, ils pourraient « goûter un amour sans tache dans de superbes et immortels bosquets où personne ne porterait une couronne coupable, où César ne serait plus dictateur et où Cornélie ne verserait plus une larme [3] ». Puis c'était, sur la scène, une danse militaire, et Cornélie s'éveillait éblouie de son rêve, cherchant en vain la vision disparue. Après le quatrième acte, Cléopâtre assise écoutait un certain nombre de variations sur ce thème, manquant un peu d'originalité, que la grandeur est sans charme quand c'est par une faute qu'on l'obtient, que ce n'est rien gagner qu'obtenir un trône royal où l'on monte d'un pas innocent, quand au fond il y a conflit entre l'amour et l'honneur [4]. Enfin, au dernier acte, les deux prêtres égyptiens soutenus par un chœur [5], reparaissaient invitant Cléopâtre à monter sur le trône. Pour terminer la pièce on dansait un grand « masque » en présence de César et de Cléopâtre et l'auteur de l'épilogue déclarait, la pièce finie, que « jusqu'alors Pompée n'avait jamais été grand ». *Pompée*, traduit par Mrs. Philips, fut d'abord représenté en Irlande, sur le théâtre de Dublin, en 1662 [6],

1. Mrs Katherine Philips (*Pompey*, A. 1, sc. III, p. 13).
2. Id., *ibid.* (*Pompey*, A. II, sc. IV, p. 25).
3. Id., *ibid.* (*Pompey*, A. III, sc. IV, p. 37).
4. Mrs. Katherine Philips, *Poems* (*Pompey*, A. IV, sc. V, p. 50).
5. Id., *ibid.* (*Pompey*, A. V, sc. V, p. 63).
6. Chetwood, *History of the stage*, p. 52.
Genest, *History of the stage*, vol. X, p. 271.
Voir, sur la représentation de *Pompée*, Gosse, *Seventeenth century Studies*.

deux ans par conséquent avant la mort d'Orinda qui, à trente et un ans, succomba à une attaque de petite vérole : c'est ensuite seulement que *Pompée* parut sur la scène anglaise « souvent et fortement applaudi[1] ».

Une nouvelle traduction de *Pompée* suivit celle de Mrs. Philips, en 1664[2] : elle était faite « par certaines personnes d'honneur » qui étaient le poète Waller pour le premier acte, aidé, pour le reste, par le comte de Dorset et de Middlesex, Sir Charles Sedley et Mr. Godolphin. La pièce fut jouée par la troupe du duc d'York ; l'acteur chargé de dire le prologue offrait comme « un fruit poussé sur le continent » la pièce nouvelle. « De tout ce qui est français, ajoutait-il, c'est ce qui est placé au meilleur rang et peut devenir meilleur encore une fois paré de notre langage : telles les fleurs transplantées nous récompensent de nos peines en redoublant de beauté par suite du changement de terrain ». La pièce « venait de France où elle avait obtenu un beau succès »; c'était de bon augure, concluait l'épilogue. Les critiques, aussitôt, assaillirent cette traduction. On a de Mrs. Philips elle-même une lettre où elle s'exprime très librement et très sévèrement aussi sur la version que Waller avait donnée du premier acte de *Pompée*. Après quelques critiques de détail sur certaines expressions qui lui semblaient impropres, sur la qualité de consul, par exemple, donnée à Pompée, alors que rien de semblable n'existait dans l'original ou dans l'histoire; après avoir reproché à Waller de nombreuses additions ou omissions, elle n'hésitait pas à dire son sentiment sur les traducteurs et l'œuvre prise dans son ensemble. « Je crois, écrivait Orinda, qu'une traduction ne doit pas être traitée comme font les musiciens pour un thème sur lequel ils se permettent librement toutes sortes de variations, mais comme font les peintres quand ils copient un sujet. Ma règle de traduction, telle que je la comprenais avant que ces messieurs m'aient mieux instruite, était qu'il fallait rendre la pensée de Corneille comme Corneille l'eût fait probablement s'il avait été anglais, sans être prisonnier de ses vers ou de son rythme, à moins qu'on ne puisse le faire avec bonheur, mais

1. *Biographia Dram.*, mot *Pompey*, vol. III, p. 171.

2. *Pompey the Great, a tragedy... translated out of French*, by Certain Persons of Honour (1664).

toujours de sa pensée... » Et comme pour revenir un peu sur cette critique assez sévère et terminer sans malice à l'endroit de ses rivaux, Orinda déclarait que cette traduction de *Pompée* était, en somme, « une œuvre excellente, exécutée avec beaucoup d'entrain et de bonheur, qu'on ne pourrait attaquer que par envie ou par désœuvrement[1]. » L'opinon de l' « incomparable Orinda » transpira-t-elle dans le public? Il est difficile de le savoir d'une manière précise; mais il est probable que bon nombre de lecteurs ou de spectateurs partagèrent la manière de voir de Pepys exprimée sans ambages dans son *Journal :* « J'ai lu *Pompée le Grand*, écrit le chroniqueur, une pièce traduite du français par plusieurs personnes nobles, entre autres Milord Buckhurst. Pour moi, ce n'est qu'une pièce médiocre, et la forme et le fond n'ont rien d'extraordinaire[2]. »

Après la traduction de *Pompée* vint l'imitation en 1725. Colley Cibber fit jouer sur la scène de Drury Lane *César en Egypte*[3]; le sujet en était emprunté à Corneille. Cibber, qui avait quelque valeur comme poète comique, reste, inutile de le dire, au-dessous de son modèle, et sa pièce ne fut jouée que six fois. Lui-même tint le rôle d'Achorée lors de la première représentation et on se divertit beaucoup au parterre, paraît-il, de sa voix chevrotante, non moins que des cygnes en carton que les charpentiers tiraient tout le long du Nil[4]. On cite aussi un *Pompée le Grand* de Samuel Johnson, mais cette pièce ne fut ni jouée ni imprimée[5].

Le *Menteur* parut en 1661 sans nom de traducteur et avec le titre de *Méprise pour une beauté*[6]. La première représentation eut lieu probablement dans Vere Street[7]. La pièce, quand elle fut publiée pour la première fois, ne porta pas le titre de *The Lyar* (le Menteur) qui s'ajouta au précédent dès la seconde édition en 1685. C'était une traduction plus ou moins libre de Corneille. Il en est question en 1688, époque à laquelle parut l'*Essai sur la poésie*

1. Waller, *Works in verse and prose* (Lettre de Mrs. Philips), édit. Fenton, CLVIII.
2. Pepys, *Diary*, 23 juin 1666.
3. *Caesar in Egypt.*, trag. by C. Cibber (1725).
4. Genest, *Hist. of the stage*, vol. III, p. 161-163.
5. *Biogr. Dram.*, *Pompey the Great.*
Genest, *History of the stage*, vol. IX, p. 585.
6. *Biog. Dram.* : Lyar or Mistaken Beauty.
7. Genest, *Hist. of the stage*, vol. I, p. 34.

dramatique de Dryden. Par la bouche de Néandre, interprète de ses propres sentiments, il nous apprend le peu de succès qu'obtint le *Menteur* en Angleterre : « On sait, dit-il, quels éloges bruyants reçut en France le *Menteur* de Corneille, le poète par excellence; mais quand il parut sur la scène anglaise, quoique bien traduit et malgré le talent de Hart dans le rôle de Dorante, si bien mis en valeur qu'il ne fut peut-être jamais mieux joué dans son propre pays, ceux qui sont le plus favorables à cette pièce ne songèrent pas à la comparer à bon nombre de celles de Fletcher et de Ben Jonson[1] ». C'est assez dire que le succès du *Menteur* n'eut rien de très retentissant. Après un assez long intervalle, la pièce fut réimprimée en 1685 et jouée au Théâtre Royal[2], sans plus de succès.

Une adaptation succéda bientôt à la traduction du *Menteur*. Steele la tenta sous le titre de l'*Amoureux menteur* et y apporta les préoccupations morales qu'il exposa dans sa préface. Jérémy Collier venait de publier, en 1698, son *Aperçu de l'impiété et de l'immoralité du théâtre anglais*[3]. Sa croisade obstinée et courageuse — ce n'était plus le temps néanmoins où l'on coupait le nez et les oreilles au malheureux Prynne — semblait ne pas devoir rester stérile. Steele était convaincu de la nécessité pour l'État de réformer la scène, de réprimer la licence déplorable qui s'était étalée au théâtre depuis la Restauration. « Ce doit être le souci de tous les gouvernements que les représentations publiques n'aient rien de choquant pour les mœurs, les lois, la religion et la politique de la ville et de la nation où ces représentations ont lieu ; cependant on se plaint généralement, chez les plus doctes et les plus religieux d'entre nous, que le théâtre anglais ait beaucoup péché à cet égard ; aussi ai-je pensé que ce serait une honnête ambition que celle de tenter une comédie pouvant constituer un divertissement non déplacé dans un État chrétien. Ainsi le jeune premier paraît dans cette pièce avec tout l'entrain et toute la vie qu'il a apportés avec lui en venant de France, et avec tout l'humour que j'ai pu lui donner en Angleterre ; mais il use des avantages d'une éducation soignée, d'une imagination vive et d'une grande fortune sans la cir-

1. Dryden, *Works* (*An Essay on Dramatic Poesy*), vol. XV, p. 330.
2. *Biogr. Dram.* : Mistaken Beauty.
3. Beljame, *le Public et les Hommes de lettres*, p. 244.

conspection et le bon sens qui devraient toujours accompagner les plaisirs d'un gentilhomme, c'est-à-dire d'une créature raisonnable. C'est ainsi qu'il fait la cour sans sincérité, il s'enivre et tue son homme ; mais au cinquième acte, il s'éveille de sa débauche avec le repentir et les remords qui conviennent à un homme se trouvant en prison par suite de la mort de son ami et sans qu'il sache pourquoi. L'angoisse qu'il y exprime et le chagrin partagé d'un fils unique et d'un père affectueux en cette infortune sont peut-être une offense aux règles de la comédie, mais je suis sûr qu'ils sont conformes à celles de la morale[1]... » C'est, en effet, dans la prison de Newgate que s'éveille le jeune Bookwit, le Dorante de Steele, qui, la tête encore lourde des libations de la veille, se repent d'avoir tué Lovemore sur une fausse interprétation du mot honneur, « ce mot sacré affreusement appliqué à la vengeance qu'on tire d'un ami, au mépris de la loi et de la raison, dernière et damnée perfidie de l'ennemi envieux et damné de la race humaine[2] ». Cette pièce, écrite avec l'intention de renchérir sur la moralité de la comédie de Corneille, tomba à plat.

Après Steele vint Samuel Foote, qui reprit le titre du *Menteur*[3]. L'œuvre de Foote n'est qu'un emprunt plus ou moins direct à la comédie de Steele et au *Menteur* de Corneille, malgré l'affirmation de l'auteur prétendant que sa pièce est tirée directement de Lope de Vega[4]. Elle appartient au genre ennuyeux, et la raison en est clairement donnée par le critique de la *Biographie dramatique* : « Il ne faut pas s'étonner beaucoup, dit-il, si le sujet, ainsi servi pour la cinquième fois, ne garda pas toute sa saveur primitive. Bien qu'il y eût ici et là quelques traits d'humour assez dignes de leur auteur et quelques touches de satire contemporaine, cependant le caractère du *Menteur* n'avait certainement ni assez d'originalité naturelle pour plaire comme nouveauté, ni un surcroît de beauté dans son costume et dans son air pour pouvoir à nouveau attirer l'attention comme nouvelle connaissance. »

La tragédie de *Rodogune* ne fut pas traduite au dix-septième

1. Richard Steele, *Works* (*The Lying Lover : or, the Ladies' Friendship*), Préface éd. 1675.
2. Rich. Steele, *Works* (*ibid.*), A. V, 1, p. 55.
3. *The Lyar*, Com. in three acts, by Samuel Foote.
4. *Biog. Dram.*, mot *The Lyar*.

siècle. C'est en 1765 seulement que Stanhope Aspinwall, secrétaire du comte Harcourt pendant son ambassade à la cour de France et mort à Paris en 1771, donna une traduction de la pièce de Corneille, sous le titre de *Rodogune, ou les Frères rivaux*. La pièce fut refusée par les directeurs de théâtre[1].

La traduction d'*Héraclius* parut en 1664, sous le titre de *Héraclius, empereur de l'Est*. L'auteur était Ludovic Carlell, homme modeste, mais critique sévère. Il se piquait d'une grande fidélité au texte, et l'auteur du prologue destiné à la pièce disait, en parlant de cette traduction : « Nous ne modifions rien de ce qui touche au sujet, bien que l'on puisse découvrir quelques changements dans les vers ; toutes les langues ont des tournures idiomatiques qui leur sont propres : leur élégance, dans la nôtre, est à peine visible. Ceci n'est qu'une copie, et, comme toutes les autres, elle est inférieure à l'original : les grandes beautés perdent à changer de costume. Vous voyez quel soin nous apportons à nous excuser qu'un auteur si médiocre ait osé aborder Corneille, mais, nous en sommes sûrs, personne n'enviera son sort : celui qui autrefois tenait une boutique devient traducteur et ne tient plus qu'une échoppe. » Et le prologue continue en censurant le goût des spectateurs : il leur reproche de prodiguer les applaudissements sans raison et d'approuver sans réserve danses et chansons, « voire un singe si on le leur montrait... Vous aimez ce qui est français ; si c'est futile, vous allez plus loin qu'eux ; ce qui est solide et bon, trop peu l'imitent. » Ce prologue, d'une sévérité relative, fut-il connu à l'avance ? Y eut-il quelque raison, quelque intrigue peut-être, jusqu'ici ignorée ? En tout cas — et Carlell s'en plaint sur un ton assez mélancolique[3] — une autre traduction fut préférée à la sienne en vers, entreprise cependant « avec un humble respect pour Son Altesse Royale qui aime les pièces de ce genre ». Bien qu'on ait paru accepter celle-ci, on ne tint aucun compte de cet engagement : on poussa même le sans-gêne jusqu'à retenir sa pièce, qu'on lui rendit seulement le jour même où celle de son rival parut sur la scène[4]. La

1. *Biogr. Dram.*, mots *Aspinwall* et *Rodogune*.
2. *Heraclius*, by Ludowick Carlell (Prologue).
3. *Heraclius*, by Ludowick Carlell (*The Author's Advertisement*).
4. Langbaine, *Lives of the E. poets*, p. 48.
Biogr. Dram., mot *Heraclius*.
Genest, *Hist of the stage*, vol. I, p. 73 ; vol. X, p. 138.

mélancolie de Carlell est assez naturelle. Quoi qu'il en soit, la tragédie de Corneille fut représentée au moins le 4 février 1666-1667 au théâtre du duc d'York. Pepys, très mondain, comme on sait, et grand coureur de distractions de toutes sortes, se rendit à la représentation avec sa femme. « J'ai vu *Héraclius*, écrit-il dans son Journal, c'est une pièce excellente, jouée à mon extraordinaire satisfaction. » Il serait assurément difficile d'expliquer comment le même homme, qui proclamait *Héraclius* « une pièce excellente », pouvait, deux ans plus tard, déclarer *Horace* « une pièce sotte », si le joyeux chroniqueur ne donnait quelques détails sur la représentation : « J'ai été d'autant plus satisfait que le théâtre était absolument bondé et qu'il y avait là le beau monde : entre autres Mme Stewart [1], très jolie, avec ses cheveux bouclés et relevés de bouffants, comme ma femme les appelle ; plusieurs autres grandes dames coiffées de la même façon ; je n'aime pas cela, mais ma femme en raffole ; c'est uniquement parce qu'elle voit que c'est la mode. » Au théâtre, Pepys aperçoit aussi Lord Rochester et Mme Mallet et, au parterre, le fils du duc d'Ormond, pour qui tout le monde se lève quand il entre vers la fin de la pièce. Il est probable que le coup d'œil de la salle et l'éclat de tout ce beau monde, la coiffure de l'affriolante petite Stewart, dont il était un fervent admirateur, et les sourires échangés entre Lord John Butler et Mme Mallet firent sur l'esprit de Pepys au moins autant d'impression que la valeur littéraire d'*Héraclius*. Estimons-nous heureux qu'une part de cette bonne humeur ait rejailli sur Corneille.

La tragédie de *Nicomède* [2] fut jouée au Théâtre-Royal de Dublin, puis imprimée à Londres en 1671. L'auteur de cette traduction en vers rimés est John Dancer. Nous manquons malheureusement de renseignements précis, tant sur la valeur de la pièce que sur l'accueil qui lui fut fait.

Bancroft, chirurgien dont la clientèle était composée d'amateurs de théâtre qui lui en inspirèrent peut-être le goût, composa un *Sertorius* [3] qui fut joué au Théâtre-Royal en 1679. L'auteur de cette

1. Voir, sur Mme Stewart, Hamilton, *Mémoires du chevalier de Grammont* (éd. Jouaust, pp. 100, 320, 327 et *passim*).

2. *Nicomede, a tragi-comedy...*, by John Dancer. Voir Langbaine, p. 99 ; *Biog. Dram.*, mot *Nicomède*. et Genest, vol. X, p. 271.

3. *Sertorius*, trag. by John Bancroft. Voir Langbaine, *Biogr. Dram.* et Genest, vol. I, p. 257.

pièce, dont le sujet est emprunté à Plutarque et à Velleius Paterculus, semble n'avoir rien pris à Corneille : les personnages de Terentia, femme de Sertorius, et de Fulvia, femme de Perpenna, sont de pure fiction et sont là uniquement en vue des scènes d'amour. Il en avait été de même pour l'*Œdipe* de Dryden, qui suivit le modèle de Sophocle, tout en connaissant l'*Œdipe* de Corneille qu'il se défendait d'avoir imité et dont il faisait volontiers une critique un peu jalouse. « Il a suivi une fausse piste, disait Dryden en parlant de Corneille », et tout « lecteur judicieux verra aisément combien la copie est inférieure à l'original ». Et le poète dramatique anglais n'hésitait pas à conclure : « Il (Corneille) a misérablement échoué pour le caractère de son héros [1]. » Enfin, si l'on ajoute en 1654 la traduction du *Berger extravagant*, comédie pastorale par T. R., et en 1665 la traduction en vers rimés de l'*Amour à la mode* de Th. Corneille sous le titre de *Oronte amoureux*; ou, *l'Amour à la mode*, par J. Bulteel [2], l'imitation du *Feint Astrologue*, qui devint, sous la plume de Dryden, *l'Amour d'un soir* et fut représenté sans grand succès [3], on aura une connaissance au moins sommaire de ce que fut en Angleterre l'œuvre de Corneille. Rien n'y était ignoré des chefs-d'œuvre de notre poète dramatique : Dryden citait à tout instant Corneille, dans son *Essai sur la poésie dramatique* notamment, le commentait, discutait et parfois combattait vigoureusement, un peu par jalousie de poète, les théories dramatiques de l'auteur des *Discours*; Granville, se hasardant à indiquer dans l'œuvre de Corneille quelques hyperboles risquées, s'excusait aussitôt d'avoir eu l'audace grande de critiquer « ce Français célèbre dont la réputation est si universellement et si justement établie chez tous les peuples [4] » ; Rymer exposait en toute connaissance de cause la querelle du *Cid* [5]; Collier, dans son *Aperçu*, montrait qu'il n'ignorait pas Corneille [6], et Addison, très familier avec

1. *Œdipus*, trag. by John Dryden (Preface), vol. VI, p. 131-132.
2. *Amorous Orontus ; or, Love in Fashion*. Com. in heroic verse by J. Bulteel. Voir *Biog. Dram.* et Genest, vol. X, p. 140.
3. *An Ebening's Love ; or, the Mock Astrologer*. Com. by J. Dryden, vol. III, p. 227.
4. G. Granville, *Works* (*Essay on unnatural Flights in Poetry*), vol. I, p. 88, éd. 1736.
5. Rymer, *A short view of tragedy*, p. 8.
6. Beljame, *le Public et les Hommes de lettres*, pp. 247, 249.

l'œuvre du poète français, critiquait en toute indépendance la mort de Camille dans *Horace*, meurtre accompli de sang-froid, dit-il, puisqu'au lieu de la tuer dans une crise de colère, Horace prend le temps de traverser toute la scène pour aller tuer sa sœur dans la coulisse [1] Corneille donc était partout en Angleterre : les traducteurs s'en prenaient à ses œuvres, et bien peu furent laissées de côté ; les adaptateurs imitaient ses tragédies, les déformaient parfois, et les critiques commentaient ses opinions littéraires, ses théories dramatiques. Son nom était sur toutes les lèvres, ses chefs-d'œuvre dans toutes les mains, traduits ou dans le texte même : il n'était guère plus permis d'ignorer Corneille que de méconnaître Dryden.

II

Racine, comme Corneille, passa en Angleterre. La première œuvre traduite et jouée fut *Andromaque*, en 1675 [2]. On aurait pu s'attendre à une traduction soignée qui aurait permis de saisir, autant qu'il se peut, toute la pensée de Racine. Il n'en fut rien: c'est par une version des plus médiocres que les Anglais apprirent à connaître notre plus grand poète tragique. Un jeune homme, épris d'*Andromaque*, comme il l'était d'ailleurs des pièces françaises en général, entreprit de faire partager son admiration à ses compatriotes : il traduisit la plus tendre peut-être des œuvres de Racine. La pièce fut jouée au théâtre du duc d'York, sans grand succès. La faute en est au traducteur sans doute, peut-être aussi au public anglais, mais surtout à Crowne, poète dramatique lui même, qui, sur la demande de son jeune ami, s'était chargé de revoir et de mettre au point la traduction d'*Andromaque*. On peut aisément s'en convaincre en lisant l'épître au lecteur : « Cette pièce, dit Crowne, a été traduite par un jeune homme qui a une grande estime pour toutes les pièces françaises et particulièrement pour celle-ci : pensant que c'était dommage que la ville perdît un divertissement aussi excellent faute d'une traduction, il y a

1. Addison, *The Spectator*, n° 44.
2. *Andromache*, a Tragedy, London, 1675.

donné tous ses soins ; et comme elle se trouvait être entre mes mains pendant les grandes vacances, époque à laquelle les théâtres sont disposés à s'accrocher au moindre roseau pour ne pas sombrer, afin de rendre service au théâtre et d'obliger le jeune homme qui semblait être désireux de voir la pièce paraître sur la scène, je l'ai parcourue volontiers, mais je me suis aperçu qu'elle ne méritait pas les éloges qu'en faisait ce gentilhomme et que le talent de versificateur de celui-ci n'était pas très heureux; et cependant ni l'une ni l'autre ne méritaient un dédain absolu. Comme ni le gentilhomme ni moi-même n'avions le loisir de faire les modifications que demandaient et la pièce et les vers, je lui demandai la permission de la mettre en prose; je l'obtins, et c'est dans cet état que vous la voyez. Si la pièce manque de fantaisie, c'est l'auteur même que vous devez blâmer. Je suis disposé, autant que qui que ce soit, à être plein d'égards pour les étrangers, mais il faut que ce soient des étrangers de mérite. Je ne voudrais pas plus me charger de donner de l'esprit — si j'en avais quelque peu — à une pièce française, que je ne voudrais faire les frais de distribuer des vêtements à tous les Français déguenillés qui viennent ici. Ni l'une ni les autres ne mériteraient cette aumône. Cependant, pour ne pas nuire au libraire, je lui rendrai justice, ainsi qu'à la pièce, en disant que celle-ci est loin d'être la plus mauvaise des pièces françaises. Elle est très estimée en France et ici aussi, par quelques Anglais, qui sont admirateurs de l'esprit français et pensent qu'il a beaucoup perdu en passant dans cette traduction. Je ne puis dire en quoi, si ce n'est que je n'ai pas mis cette pièce en vers, mais c'est parce que j'ai pensé qu'elle n'en valait pas la peine ; autrement il y a, mot à mot, tout ce qui se trouve dans la pièce française, et même un peu plus, comme on pourra le voir au dernier acte, où ce qui est rapporté en un récit ennuyeux dans la pièce française est ici représenté, ce qui n'est pas un mince avantage. Mais, pour que ces messieurs, quels qu'ils soient, goûtent le plaisir de leur opinion, je me hasarderai à affirmer que cette pièce méritait de plaire davantage, et que si elle avait été représentée au bon vieux temps où le *Cid*, *Héraclius* et les autres pièces françaises furent tant applaudies, elle aurait très bien passé ; mais depuis que nos spectateurs ont goûté si abondamment la solidité de l'esprit anglais, ils ne peuvent plus avaler ces maigres régals. Voilà ce que j'ai cru bon de dire, tant pour la

pièce que pour moi-même, afin de me disculper du scandale de cette pauvre traduction qu'on m'a malicieusement attribuée, malgré tout ce que j'ai pu dire en particulier, malgré ce que le prologue et l'épilogue ont affirmé en public sur la scène — et ils étaient écrits au nom du traducteur, — afin que si la pièce obtenait quelque succès, il pût en prendre pour lui-même toute la gloire que je n'ambitionnais pas le moins du monde [1]. » Comme on le voit, c'est surtout Crowne que l'on tint pour responsable de cet échec, et c'est à lui évidemment que doivent aller presque tous les reproches. Cette traduction était quelque chose d'informe : toute la première partie était en prose jusqu'au milieu du quatrième acte, puis le reste était écrit en vers rimés de dix syllabes. Est-il étonnant que l'œuvre de Racine, sous une forme aussi négligée, n'ait pas obtenu tout le succès qu'elle méritait? Aussi, incontestablement, y avait-il lieu de tenter un nouvel essai ; le premier ne permettait en rien de juger la valeur réelle de la pièce de Racine.

Ce fut Ambrose Philips qui s'y risqua en publiant une traduction assez libre d'*Andromaque* ayant pour titre *les Angoisses d'une Mère* [2]. La préface était l'expression des idées les plus saines en matière de style et de composition classiques. « Dans toutes les œuvres de génie et d'invention, soit en vers, soit en prose, il n'y a en général que trois sortes de style: l'un, sublime et plein de majesté ; l'autre, simple, naturel et facile ; et le troisième, plein d'enflure, forcé et pas naturel. Une affectation maladroite du sublime, voilà ce qui a trahi nombre d'auteurs et les a fait tomber dans ce dernier genre sans songer que la réelle grandeur dans les écrits, comme dans les manières, consiste dans une simplicité exempte de toute affectation. Le sublime véritable n'est pas dans des métaphores tendues, ni dans la pompe des mots, mais se dégage de nobles sentiments et de fortes images naturelles qui paraîtront toujours d'autant mieux que l'enflure du langage ne les cachera ni ne les obscurcira. Telles sont les considérations qui m'ont poussé à écrire cette tragédie en un style très différent de celui dont nous nous servons d'ordinaire dans les poèmes de cette nature. J'ai l'avantage que ma copie soit faite d'après un très

1. *Andromache* (*The Epistle to the Reader*).
2. *The Distresst Mother*, by Ambroise Philips (1712).

grand maître dont les écrits sont justement admirés dans toutes les parties de l'Europe et dont le mérite est trop bien connu des hommes de lettres de ce pays pour qu'il soit nécessaire de l'indiquer davantage ici. Si j'ai pu, dans cet essai, rester à la hauteur des beautés de M. Racine et ne pas lui nuire par la liberté que j'ai prise souvent de m'écarter d'un aussi grand poète, je n'aurai aucune raison d'être mécontent de la peine prise pour mettre sur la scène anglaise son œuvre la plus complète [1]. » Le prologue, écrit par Steele et dit par Wilks, était d'une allure plus classique encore peut-être. « Puisque l'imagination est d'elle-même vagabonde et frivole, les sages, par des règles, maintiennent cette puissance aérienne : ils prennent pour des fous ces écrivains qui, tout à leur aise, transportent ce théâtre et ces spectateurs partout où cela leur plaît, qui confondent les distances établies par la nature et font de cet endroit tous les pays que le soleil visite. Ce n'est rien pour eux, quand ils imaginent une scène, de bondir de Covent-Garden jusqu'au Pérou. Sans doute Shakespeare lui-même a péché de la sorte ; mais faut-il que chaque nain, chaque pygmée de quelque talent cite l'exemple du grand Shakespeare? Quel est le critique qui ose prescrire ce qui est juste et convenable ou tracer des bornes à un tel esprit sans limites ? Shakespeare pouvait parcourir la terre, la mer et l'air, et peindre toutes les puissances, toutes les merveilles qui s'y trouvent : dans les déserts stériles il fait sourire la nature et nous donne des festins dans ses îles enchantées. Notre auteur avoue sa faible force : il n'ose prétendre à dépasser un pareil mérite, il n'a pas en partage un pareil don de génie éclatant ; aussi a-t-il le souci du decorum et vous sert-il pour régal la décence à laquelle il s'applique. Ce n'est pas seulement les unités de temps et de lieu qu'il observe, c'est aussi l'unité de caractère qu'il s'efforce de conserver entière avec la correction des Français et la passion des Anglais [2]... » Après avoir déclaré qu'en France la pièce de Racine, cent fois reprise, était toujours nouvelle, Steele ajoutait que si, dans les vers du traducteur, Andromaque brillait autant que dans son grand modèle, elle n'avait rien à redouter que d'auditeurs barbares.

1. *The Distresst Mother* (the Preface).
2. *The Distresst Mother* (the Prologue).

Le Spectateur, qui tenait à devenir pour ses lecteurs un guide modeste, mais éclairé et sûr, fit à la pièce nouvelle, avant la représentation, une précieuse réclame sous la forme d'une dissertation qui n'était rien autre, après tout, que l'apologie de la tragédie racinienne, opposée à la tragédie héroïque telle que l'avait conçue Dryden. « Bien que le plaisir de cette lecture remonte à quelques jours, écrivait Steele, je dois avouer que les passions des différents personnages impressionnent encore fortement mon imagination, et je suis heureux que ce siècle puisse enfin voir la vérité et la vie humaine représentées dans les incidents qui concernent des héros et des héroïnes. Le style de la pièce est celui qui convient aux personnes les plus cultivées, et les sentiments sont ceux des gens du plus haut rang. J'ai un plaisir extrême à voir quelques vraies larmes couler des yeux de ceux qui, depuis longtemps, font profession de feindre l'affliction [1]... » A peine laissait-il entrevoir quelques appréhensions : il craignait peut-être un peu que la pièce « n'eût pas assez de mouvement pour le goût d'alors » ; mais Will Honeycomb était là, et ses conseils éclairés pouvaient remédier à tout. C'était par un appel direct aux spectateurs que se terminait l'éloge de la pièce.

La première représentation des *Angoisses d'une Mère* eut lieu le 17 mars 1712 : la pièce fit sensation, à cause surtout de la publicité faite par le journal d'Addison : le 25 du même mois, nous pouvons, par le récit qui nous est fait dans *le Spectateur*, assister au spectacle [2]. Roger de Coverley rencontre au cercle son ami le Spectateur et lui fait part du grand désir qu'il a de voir la nouvelle tragédie, bien qu'il ne soit pas allé au théâtre depuis près de vingt ans. C'est assez dire que la pièce nouvelle fait quelque bruit à Londres. Une crainte cependant le retient : n'y a-t-il aucun danger à rentrer chez soi un peu tard ? Si l'on faisait la rencontre fâcheuse des Mohocks [3], ces malandrins d'alors, ces « apaches » du commencement du dix-huitième siècle, qui semaient la terreur de tous côtés par leurs expéditions nocturnes : il l'a échappé belle la nuit précédente ; heureusement, en vieux chasseur, il a pu les dépister et rentrer chez lui sans encombre. Néanmoins, pour plus de sûreté, on pourrait inviter le capitaine Sentry à venir aussi au

1. *The Spectator*, n° 290.
2. *The Spectator*, n° 335.
3. Voir au sujet des Mohocks, dans *le Spectateur*, les n°s 324, 332, 347.

théâtre. C'est entendu, ce sera pour le lendemain : on partira à quatre heures, de façon à arriver au théâtre avant que la salle soit pleine. Le capitaine Sentry est présent à l'heure indiquée ; la voiture est prête. Que, d'ailleurs, Roger de Coverley n'ait pas peur des Mohocks : Sentry emporte avec lui le sabre dont il s'est servi à la bataille de Steinkerque ! Ils prennent place dans la voiture : toute une escorte de valets de pied les accompagne : les voilà donc partis ! Ils s'installent bientôt au parterre, Roger de Coverley entre ses deux amis. Peu à peu les spectateurs emplissent la salle : les chandelles s'allument. Roger de Coverley se tient debout, regarde de tous côtés autour de lui : il est heureux, de ce bonheur communicatif que l'on ressent entre gens qui vont partager le même plaisir. Le spectacle commence : voilà Pyrrhus qui fait son entrée ; Roger de Coverley trouve que le roi de France n'a pas une démarche plus imposante ; il s'intéresse à tout et n'est pas avare de remarques. Il craint tantôt pour Andromaque, tantôt pour Hermione, et se demande avec anxiété ce que va devenir Pyrrhus. A tout instant et à tout propos, Roger de Coverley pose des questions et donne son avis. Il suit avec attention le récit d'Oreste et il est heureux que la mort de Pyrrhus n'ait pas lieu sur la scène. Tout le monde n'imite pas Sir Roger, car les spectateurs écoutent la pièce dans le plus grand silence et applaudissent vigoureusement Hermione. La tragédie finie, la foule s'écoule : le Spectateur, le capitaine Sentry et Sir Roger, qui avaient été les premiers à pénétrer dans la salle, sont les derniers à en sortir. Sir Roger de Coverley est absolument satisfait de la pièce : ses amis le reconduisent chez lui, et comme le Spectateur est lui aussi enchanté, tout va pour le mieux[1]. Ce succès, affirmé par Addison, ne fut pas néanmoins de longue durée : la pièce fut jouée environ neuf fois[2], et ce fut tout. Les pressentiments de Steele se trouvaient confirmés : les spectateurs pensèrent peut-être que la pièce « manquait de mouvement », et peut-être aussi l'épilogue comique écrit par Addison trancha-t-il un peu trop, malgré le succès des premières représentations, sur le fond sombre de la tragédie[3]. En tous cas, les représen-

1. *The Spectator*, n° 335.
2. Genest, *Hist. of the stage*, vol. II, p. 496.
3. *The Spectator*, n°s 338, 341.

tations furent interrompues pour n'être plus reprises qu'environ vingt-trois ans après, en 1735[1]. Il semble bien, en somme, que l'indifférence du public, comme la lourde pierre lancée par Hector contre l'entrée du camp des Grecs[2], ait pesé de « son poids prodigieux » sur la pièce de Racine et d'Ambrose Philips.

Bien que le public anglais ne parût pas s'éprendre d'un goût très vif pour la tragédie racinienne, Crowne, qui avait déjà publié pour un ami l'*Andromaque* de Racine, ne fut pas sans connaître sa *Bérénice*, publiée en 1670, quand il écrivit *la Destruction de Jérusalem*. On retrouve, abrégées toutefois, les scènes d'amour entre Titus et Bérénice, dans cette tragédie « plutôt calculée pour le méridien de Paris que pour celui de Londres[3] ». Crowne, accusé d'avoir emprunté à Racine, se défendit vigoureusement : son amour-propre, ou plutôt sa vanité, souffrit de cette accusation : il voulut se disculper et aborda la question du plagiat : « Je veux aussi dire quelque chose, écrit-il à la fin de son Épître au lecteur, pour me justifier d'un vol ; quelques personnes m'ont accusé d'avoir pris les caractères de Titus et de Bérénice à une pièce française écrite par M. Racine sur le même sujet; mais un gentleman ayant dernièrement traduit cette pièce et l'ayant exposée aux regards du public sur la scène, m'a épargné cette peine, m'a justifié bien mieux que je ne pourrais le faire moi-même. Je n'aurais aucune honte, si l'occasion m'y forçait, à emprunter à un riche auteur ; mais toute monnaie étrangère doit subir une refonte complète et recevoir une nouvelle empreinte, sinon une addition de nouveau métal, avant de circuler librement en Angleterre et d'être considérée comme de bon aloi. Cet emprunt ou ce vol, fait à Racine, n'aurait pas rempli mon but, et puis, je ne suis pas tellement nécessiteux, je n'ai pas vécu en tel prodigue sur mon fonds de poésie que j'en sois déjà réduit à ces misérables expédients[4]. » La traduction dont parlait Crowne ne pouvait être que le *Titus et Bérénice* d'Otway, paru, comme *la Destruction de Jérusalem*, en 1677. Otway connaissait les œuvres de Racine, *Bérénice* même,

1. Genest, *Hist. of the stage*, vol. III, p. 459.
2. *The Distresst Mother* (Epilogue).
3. *The Destruction of Jerusalem*, by Crowne, vol. II, p. 316, note des édit.
4. *The Destruction of Jerusalem* The Epistle to the Reader), by Crowne, vol. II, p. 238.

car, dans la préface de *Don Carlos*, et à propos de cette pièce, il rappelait qu'il pouvait affirmer ce que Racine avait dit de *Bérénice*, à savoir que jamais elle ne manquait de tirer les larmes des spectateurs[1]. En février, parut *Titus et Bérénice*[2], imitation servile, traduction littérale parfois, de l'œuvre de Racine. De cinq actes cependant, la pièce était réduite à trois et les discours perdaient par là toute l'ampleur, toute la psychologie raciniennes. D'autre part, Antiochus qui, dans la tragédie française, ne découvre sa passion à Titus qu'à la dernière scène, la lui révèle tout au début de la pièce[3]. Ce résumé, en vers rimés, de l'œuvre de Racine, n'obtint qu'un succès très relatif, et comme ces trois actes suffisaient à peine pour constituer un spectacle de longueur suffisante, Otway le compléta par les *Fourberies de Scapin*, de sorte que l'on vit, le même jour et sur la même scène, associés sans exciter un grand enthousiasme cependant, les deux noms de Racine et de Molière.

L'année suivante, en 1678, parut la tragédie de *Mithridate*. Nathaniel Lee en était l'auteur : nous disons l'auteur, et non le traducteur, car il ne doit rien à Racine, au moins pour ce qui concerne le sujet de la pièce. Alors que les traducteurs ou imitateurs s'étaient fait comme un devoir de transformer les vers de Racine en vers anglais rimés, Lee employa le vers blanc, ne se servant guère de la rime que pour marquer la fin d'un acte et se réclamant volontiers des tragiques anglais, Shakespeare et Fletcher, que, du reste, il n'espérait pas pouvoir égaler[4], et auxquels, certainement, il n'atteint pas, car s'il fait preuve d'un talent incontestable, il tombe parfois dans une enflure et une outrance ridicules.

L'année 1699 vit la représentation de l'*Iphigénie* de Dennis[5] et de l'*Iphigénie* de Boyer[6], l'une au théâtre de Lincoln's Inn Fields, l'autre à celui de Drury Lane. Dennis se flattait de ramener en grande pompe la Muse tragique, « cette vierge céleste qu'il avait rencontrée délaissée

1. *Don Carlos*, prince of Spain (Preface), by Otway, vol. I, p. 84.
2. *Titus and Berenice*, a tragedy, by Otway, vol. I, p. 161. — *Roscius Anglicanus* p. 38. — *Biogr. Dram.*, mot *Titus and Berenice*.
Genest, *Hist. of the stage*, vol. I, p. 205.
3. Otway, *Titus and Berenice* (Préface des éditeurs), vol. I, p. 164.
4. *Mithridates*, by Nathaniel Lee (*The Epistle Dedicatory*), vol. II, p. 7 (éd. 1734
5. *Iphigenia*, by John Dennis. *Select Works*, vol II, p. 2.
6. *Achilles, or Iphigenia in Aulis*, by Abel Boyer (1700).

et désolée, inconsolable parmi les solitudes et errant comme une bacchante affolée ; son regard, vainqueur jadis, était désespéré ; elle déchirait l'air de ses cris douloureux, meurtrissant son sein immortel et arrachant ses cheveux d'or[1]. » C'était la muse antique, la muse grecque, celle qui avait inspiré Sophocle et Euripide, que Dennis voulait rappeler sur la scène anglaise, et c'était, suivant son expression, « de la flamme des Grecs qu'il désirait voir les cœurs anglais s'embraser ». En vain, dans l'épilogue, un ami déclara que le poète n'avait pas infligé à la muse tragique « la honte d'un costume étranger », et que c'était « aux sources grecques qu'il était remonté ». Si l'*Iphigénie* de Dennis, qui n'était pas, d'ailleurs, absolument celle d'Euripide[2], fut bien accueillie lors de la première apparition, cette faveur se changea vite, dès la troisième représentation, en une froideur bien marquée, au point qu'un témoin oculaire, après avoir assuré que la pièce de Dennis était une bonne tragédie bien jouée, avoue qu'elle ne produisit même pas la somme nécessaire pour payer les costumes des acteurs[3]. Ce fut donc un échec.

Après l'*Iphigénie* grecque restait l'*Iphigénie* de Racine, qui pouvait tenter un traducteur ou un adaptateur. Il y avait alors en Angleterre un protestant français, Abel Boyer[4], né à Castres en 1667. Après un séjour en Hollande, il avait passé à Londres et s'était mis courageusement à l'étude de l'anglais, poussé par cet aiguillon irrésistible qu'est la pauvreté. Au bout de quelque temps il était capable, tant son travail avait été opiniâtre, d'écrire en anglais, non seulement avec correction, mais avec élégance. Il devenait le directeur d'un journal appelé *le Petit Postillon* (The Post Boy), éditait une publication mensuelle : *la Situation politique de la Grande-Bretagne*, écrivait une *Vie de la Reine Anne*, composait un *Dictionnaire* et une *Grammaire* de la langue française et entreprenait de traduire l'*Iphigénie* de Racine. Il s'en acquitta avec honneur, si bien qu'on a pu dire : « En ce qui concerne la pièce elle-même, il n'est que juste de reconnaître que, malgré la gêne qu'impose toute traduction et les

1. *Iphigenia*, by J. Dennis (Prologue).
2. Genest, *Hist. of the stage*, vol. II, p. 173.
3. J. Downes, *Roscius anglicanus*, p. 45.
4. Consulter sur Boyer (Abel) la *Biographia Dramatica* et le *Dictionary of National Biography*.

autres inconvénients auxquels est exposé son auteur, la langue, tout en n'étant peut-être pas aussi sublime, aussi poétique, aussi élégante en poésie que celle de nos écrivains nationaux, était si correcte néanmoins et si parfaitement exempte de tout gallicisme et de toute trace révélant un étranger qu'elle est, même à ce point de vue, supérieure à celle de bon nombre de nos tragédies modernes, surtout aux pièces écrites à l'époque où celle-ci fut publiée, et qu'aucun Anglais ne saurait avoir honte de s'avouer l'auteur d'un pareil essai [1]. »

Malgré tout le talent du traducteur, malgré les corrections qu'y avait faites Dryden et l'approbation que Boyer nous dit avoir reçue du poète anglais, son *Iphigénie*, écrite — chose étonnante pour un Français traduisant Racine — en vers non rimés, ne vit qu'un petit nombre de représentations. En vain son ami Creek avait-il, dans le Prologue, placé Boyer sous l'égide d'Euripide et de Racine, dont il rappelait les succès ; en vain avait-il prévenu le public que le poète, « tout en restant fidèle aux règles dramatiques, ne voulait pas passer pour un de ces écrivains fanfarons et vaniteux qui prescrivent leurs règles impérieusement, mais qu'il reconnaissait comme loi suprême le goût des spectateurs, car, affirmait Creek, « il dit n'écrire bien que quand il sait vous plaire ; » tout fut inutile, même l'aide de son compatriote Motteux, qui composa en anglais, avec une élégance au moins égale à celle de Boyer, l'épilogue d'*Iphigénie*. On joua la pièce quatre fois, et ce fut tout. Quand, l'année suivante, en 1700, Boyer publia sa tragédie, il écrivit, en anglais bien entendu, une préface où il expliquait son insuccès, tout en rendant hommage à la courtoisie des Anglais qui, en dehors de la foule, dit-il, ne sont pas, comme Horace le leur reproche, inhospitaliers et grossiers pour les étrangers. Voici comment il s'exprimait sur l'échec de sa pièce : « Quelques-uns de mes amis ont été surpris qu'une pièce jouée avec tant d'applaudissements ait eu sa carrière si vite arrêtée. La raison en est évidente. Cette tragédie a paru sur le cou (*on the neck*) d'une autre du même nom qui, étant l'œuvre d'un esprit-géant et d'un critique-géant, comme la montagne en travail dont parle Horace, avait misérablement trompé l'attente du monde ; aussi bon nombre de personnes, s'étant ennuyées au théâtre de Lincoln's Inn Fields, ne se sont pas

1. *Biogr. Dram.*, mot *Boyer*.

souciées de mettre leur patience à l épreuve à celui de Drury Lane, supposant à tort que les deux *Iphigénies* se ressemblaient beaucoup, tandis qu'elles diffèrent entre elles autant qu'une vierge jeune et vaporeuse d'une vieille fille défraîchie et démodée. — Une autre difficulté qu'a rencontrée cette pièce, c'est qu'elle a été jouée à une époque où la ville entière se délectait à juste titre aux douceurs du Jubilé. Les distractions joyeuses sont assurément peu propres à préparer le goût des spectateurs à savourer une tragédie grave et solennelle, car nous sommes naturellement furieux contre ceux qui voudraient nous faire pleurer au milieu d'un éclat de rire. Et cependant, malgré tous ces contretemps, mon *Iphigénie* a satisfait la plus belle partie de la ville, je veux dire les dames, et, ce point une fois acquis, j'ai ce que je désire. — Maintenant, quand je dis que cette pièce est à moi, qu'on ne me croie pas assez arrogant pour m'attribuer entièrement l'honneur de cette composition : le sujet en est emprunté à une tragédie grecque d'Euripide. C'est ce que M. Racine a mis sur la scène française, en y ajoutant l'épisode d'Eriphile, la captive d'Achille, qui remplit et complète l'intrigue. M. Racine a traité son sujet avec beaucoup de maîtrise : ses expressions sont libres et élevées, ses sentiments nobles et vertueux, ses passions émouvantes et naturelles, ses péripéties bien ménagées et surprenantes, la pièce entière régulière. Le succès a accueilli son œuvre extraordinaire : *Iphigénie*, lors de sa première apparition sur la scène française, a tiré des larmes et s'est imposée à l'admiration de la cour et de la ville plusieurs mois de suite, et a placé M. Racine au-dessus du niveau de tous les poètes dramatiques de France. — Le grand succès de l'*Iphigénie* de Racine et les encouragements que j'ai reçus de quelques personnes d'un goût sûr m'ont fait me risquer à la faire paraître sur un théâtre anglais : a-t-elle gagné ou perdu sous ce nouveau costume ? Je laisse aux gens judicieux le soin de le déclarer. Tout ce que je puis dire en sa faveur, c'est que les vers en sont faciles et coulants, et qu'elle parle anglais comme une jeune fille distinguée et bien élevée, et non comme une précieuse affectée et pédante. Sur ce point, il me faut reconnaître toutes les obligations que j'ai à mon honorable et éclairé ami, M. Creek, à qui je dois quelques-uns de mes vers les plus doux. J'aurais voulu qu'il eût une plus large part à toute la pièce, car je suis sûr qu'alors la ville l'aurait bien mieux appréciée. » Il

n'y a dans toute cette dissertation aucune amertume, si ce n'est quelques railleries à l'adresse de Dennis ; mais on y sent comme une résignation pénible, une sorte de désenchantement subi et un peu douloureux. On n'entendit donc plus parler d'*Iphigénie*. Boyer, n'en pouvant mais, accepta la défaite.

En 1714 toutefois, un Anglais du nom de Charles Johnson fit jouer à Drury Lane une pièce intitulée *la Victime* [1]. Boyer, qui, malgré l'échec éprouvé quelque quinze ans auparavant, avait gardé beaucoup de tendresse pour sa tragédie, vit un rival dans ce nouveau venu, réimprima *Iphigénie* avec un nouveau titre, à peu près celui que Johnson venait de donner à sa pièce : *la Victime, ou Achille et Iphigénie en Aulide* [2], et, en tête de cette nouvelle édition, accusa violemment son rival de plagiat [3]. Il se peut, en effet, que Johnson ait emprunté à Boyer quelques passages de la dernière scène, mais celui-ci cria au plagiat évidemment un peu haut. La vérité est que l'un et l'autre imitèrent de très près l'*Iphigénie* de Racine et que tous deux d'ailleurs éprouvèrent le même insuccès. Si la pièce de Boyer fut jouée quatre fois [4], celle de Johnson ne dépassa pas six représentations [5]. Encore et toujours les traducteurs et imitateurs de Racine échouaient lamentablement.

Au commencement du XVIIIe siècle seulement, *Phèdre* tenta les traducteurs ou les adaptateurs anglais. Sir Edward Sherburne fit en 1701 une traduction de la pièce de Sénèque et l'intitula *Phèdre et Hippolyte* [6]. Six ans plus tard, Edmund Smith écrivit, fit représenter au théâtre de Haymarket et publia *Phèdre et Hippolyte* [7]. Il y avait peut-être quelque imprudence, mais cela n'arrêta pas Smith, à mettre en scène le caractère d'Hippolyte après ce qu'en avait dit Dryden dans une diatribe vigoureuse contre le théâtre français et surtout contre ce caractère tel que l'a tracé Racine. « C'est dans la distinction des manières, avait écrit l'auteur de *Tout pour l'Amour*, que

1. *The Victim*, trag. by Charles Johnson.
2. *The Victim, or Iphigenia in Aulis*, by A Boyer (1714).
3 *Ibid.* (To the Plagiary of Mr. Boyer's *Iphigenia*).
4. Genest, *Hist. of the stage*, vol. II, p. 166. — Signalons une reprise de la pièce de Boyer, en 1778, par les soins de Thomas Hull.
5. Genest, *ibid.*, vol. II, p. 523.
6. *Phaedra and Hippolitus*, by Sir Edward Sherburne (1701).
7. *Phaedra and Hippolitus*, by Edmund Smith (1707).

consiste l'excellence de la poésie française. Les héros y sont les plus polis qui existent, mais leur bonne éducation va rarement jusqu'à une parole sensée : tout leur esprit, ils le mettent à faire des cérémonies, il leur manque le génie qui anime notre scène... Ainsi leur Hippolyte est si scrupuleux en matière de bienséance qu'il aime mieux s'exposer à la mort que d'accuser sa belle-mère auprès de son père, et la critique, j'en suis sûr, ne manquera pas de l'en louer. Mais nous dont la compréhension est plus épaisse, nous sommes disposés à croire que cet excès de générosité ne se pratique que chez les imbéciles et chez les fous... alors que le poète aurait dû conserver le caractère tel qu'il nous a été transmis par l'antiquité, alors qu'il aurait dû nous représenter un rude jeune homme, un joyeux chasseur que sa profession et son habitude de se lever matin rendaient ennemi mortel de l'amour, il a voulu lui donner une tournure galante, l'a fait voyager d'Athènes à Paris, lui a appris à conter son amour et a transformé l'Hippolyte d'Euripide en M. Hippolyte[1]. » Smith cependant reprit ce caractère tel que l'avait conçu Racine, et *Phèdre* fut représentée à Haymarket.

Tentative sans succès. Quatre représentations, et ce fut tout. La pièce tomba à plat, au grand scandale d'Addison, qui en avait écrit le prologue et s'accommodait fort bien d'une tragédie à la manière classique. Quatre ans plus tard, il protestait encore contre le mauvais goût du public. « Croyez-vous, écrivait-il dans son *Spectateur*, qu'à une époque où vivait un auteur capable d'écrire *Phèdre et Hippolyte*, il ait pu exister un peuple assez stupidement amateur de l'opéra italien pour accorder à peine une troisième représentation à cette admirable tragédie ? La musique est certainement un divertissement très agréable ; mais si elle devait s'imposer tout à fait à nos oreilles, si elle devait nous rendre incapables d'écouter la voix du bon sens, si elle devait exclure des arts qui tendent beaucoup mieux au perfectionnement de la nature humaine, je dois avouer que je ne saurais lui faire de quartier, non plus que Platon qui l'excluait de sa république[2]. » L'échec de *Phèdre* restait, aux yeux d'Addison, une honte pour son pays. Un contemporain, Oldisworth, essaya vainement en

1. Dryden, *All for Love* (Preface), vol. V, p. 329.
2. Addison, *The Spectator*, n° 18.

1714 de masquer cet insuccès. « La *Phèdre* de Smith, écrivait-il, avec toute la prévention que peut inspirer l'amitié, est une tragédie parfaite, et le succès a été aussi grand que l'attente la plus sympathique de ses amis pouvait le promettre ou le prévoir. Le nombre des représentations et la méthode habituelle de remplir le théâtre ne sont pas toujours les marques les plus sûres pour juger quels encouragements une pièce a rencontrés. » Après avoir rappelé tout le bienveillant intérêt qu'Addison avait témoigné à l'auteur, il ajoutait : « Pour ce qui est de *Phèdre*, elle a certainement fait meilleure figure, sous la conduite de Smith, sur la scène anglaise, que jadis à Rome ou à Athènes ; et, si elle l'emporte sur la *Phèdre* grecque et latine, je n'ai pas besoin de dire qu'elle dépasse la *Phèdre* française, de quelque beauté régulière et de quelque douce émotion que Racine lui-même ait pu l'embellir [1]. » Oldisworth fut probablement à peu près le seul à voir un succès dans cette représentation, et Johnson, rapportant un peu plus tard le jugement d'Oldisworth et commentant l'opinion d'Addison, déclarait que c'était là « la pièce d'un érudit, pouvant plaire aux lecteurs plutôt qu'aux spectateurs, l'œuvre d'un esprit vigoureux et élégant, habitué à se plaire à ses propres conceptions, mais connaissant peu le cours habituel de la vie [2] ». Il est étrange, comme on l'a noté [3], que Johnson parle d' « une pièce d'érudit », alors que l'auteur suit Racine de préférence à Euripide ou à Sénèque. Dennis, d'un autre côté, qui avait songé un instant à écrire une tragédie sur Phèdre, avait trouvé le sujet trop mythologique et y avait renoncé. Toutes ces raisons ont peut-être leur valeur, mais ce qui causa surtout l'échec de *Phèdre* en Angleterre, c'est, il faut le déclarer franchement, que Racine avait écrit cette tragédie et que les Anglais n'ont pas et n'ont jamais eu la tête racinienne.

La même année 1714, qui vit une traduction régulière du *Cid*, vit aussi celle d'*Alexandre le Grand* [4] et de *Britannicus* [5]. Ce fut Ozell qui, après sa version de Corneille, se chargea de traduire ces deux pièces de Racine, avant d'aborder *les Plaideurs* et de toucher à *l'Avare* de

1. Oldisworth, cité par Johnson dans *Lives of E. poets* (Smith), p. 197.
2. Johnson, *Lives...*, p. 201.
3. Genest, *Hist. of the stage*, vol. II, p. 371.
4. *Alexander the Great*, trag. by J. Ozell (1714).
5. *Britannicus*, trag. by J. Ozell (1714).

Molière. Admirateur de notre théâtre classique, il se fit de la traduction une sorte de spécialité. « Si le talent d'Ozell, a-t-on dit, est moins attrayant, il n'a peut-être pas été moins utile au monde que celui d'autres écrivains ; car, bien qu'Ozell n'ait rien produit qui fût primitivement à lui, cependant il a revêtu d'un costume anglais plusieurs pièces des plus précieuses : quoique ses traductions n'aient pas peut-être toute cette élégance et tout cet entrain que possèdent les originaux, cependant il faut avouer qu'elles sont très exactes et qu'elles rendent, sinon la beauté poétique, au moins le sens littéral des auteurs respectifs...[1] » Le succès de *Britannicus* avait passé nos frontières, et Ozell crut utile de faire connaître à ses compatriotes les beautés encore ignorées de Racine. Il trouva un libraire qui fut de cet avis et entreprit la publication de diverses traductions françaises. L'éditeur s'en expliqua en tête de la version de *Britannicus*, en disant : « Nous avons eu, ces dernières années, si peu de pièces nouvelles publiées en Angleterre, qu'un homme qui fréquente le théâtre les sait toutes par cœur. Aussi j'ai l'intention d'offrir au monde, une fois par mois, une couple de tragédies traduites et brochées ensemble. Ce seront celles qui ont le plus de vogue en France, où l'on excelle incontestablement dans cette sorte de poésie. L'accueil que quelques-unes de ces tragédies ont rencontré sur notre scène avec peu ou pas de changements, si ce n'est dans la langue, m'est un encouragement à donner une version anglaise de celles qui n'ont pas encore été traduites ; et bien que je commence par Racine, cela ne m'empêchera pas de prendre dans d'autres auteurs, quand l'occasion s'en présentera : aussi, le mois prochain, gratifierai-je le public de deux pièces qui toutes deux ont obtenu ces derniers temps une série de plus de cent vingt représentations, comme je l'ai appris de source certaine par deux Anglais arrivés récemment de Paris [2]. » Il est difficile de savoir exactement quelles sont les pièces de théâtre auxquelles il est fait allusion ici ; mais nous voyons que, même au commencement du XVIIIe siècle, on épiait encore, pour s'en saisir aussitôt, tout ce qui venait de France. Ozell semble avoir tenu sa promesse et n'être pas resté inactif.

1. *Biogr. Dram.*, mot *Ozell.*

2. *Britannicus*, trag. by Mr. Ozell (*The English Bookseller's Advertisement*). — Nouvelle trad. de *Britannicus* par Sir Brooke Boothby en 1803.

En 1715, parurent *les Plaideurs* [1], que Wycherley avait déjà lus, avant cette traduction, pour en tirer un des rares caractères vraiment amusants du théâtre comique anglais à cette époque, celui de la veuve Blackacre dans l'*Homme de bonne foi* ou, comme dit Voltaire, l'*Homme au franc procédé*. C'est Ozell qui traduisit la comédie de Racine que Genest cite parmi les pièces imprimées, mais non jouées [2].

Cette même année, Thomas Brereton publia *Esther* [3], dédiée par le traducteur à l'archevêque d'York. « L'original, dit-il dans sa dédicace, a été joué par les jeunes filles de Saint-Cyr devant le roi et applaudi. Votre Grâce sait que c'est une société religieuse de demoiselles du meilleur rang qui soit en France. Ce serait, chez moi, plus de vanité qu'il ne convient de conclure que les demoiselles de la suite de nos reines — il y a, si je ne m'abuse, dans le palais un appartement réservé aux représentations dramatiques — pourraient n'être pas inutilement exercées à ce genre de spectacle : cependant, à l'époque de Johnson (*sic*), il est certain que les reines elles-mêmes prenaient part aux masques et interludes de nature moins sérieuse... Elles le pourraient d'autant mieux qu'il y a, semés un peu partout, à la manière des chœurs de l'antiquité, depuis longtemps recommandés à notre imitation par un critique aujourd'hui décédé, M. Rymer, divers psaumes et diverses hymnes qui produiront sur ceux qui ont un goût spécial pour la musique tous les bons effets de l'opéra moderne, sans aucune de ses absurdités. » Et Brereton d'ajouter que c'est là une tragédie qu'il sera inutile de mutiler, comme on le fait généralement pour celles que l'on joue, alors que, d'autre part, on verra par là qu'il est parfaitement possible de se passer des dieux de l'antiquité, de leurs adultères, de leurs assassinats et autres abominations du monde païen, que la tragédie deviendra ainsi presque aussi morale et presque aussi efficace que le sermon [4]. Malgré les insinuations du traducteur, malgré ses intentions louables, *Esther* ne fut pas représentée [5]. D'où grande déception probablement pour

1. *The Litigants*, com. by Mr. Ozell (1715).
2. Genest, *Hist. of the stage*, vol. X, p. 154.
3. *Esther*, or, *Faith Triumphant*, trag. by Mr. Th. Brereton (1715).
4. *Esther*... (Dedication).
5. Genest, *Hist. of the stage* (Plays not acted), vol. X, p. 154.

Brereton, qui, bien qu'ayant annoncé dans sa dédicace son intention de « tenter en ce genre quelque chose de plus parfait », tarda un peu, semble-t-il, à commencer la traduction d'*Athalie*[1]. Élevé dans la pension que tenait à Chester un réfugié français du nom de Dennis — probablement Denis, — venu ensuite à Paris, il professait un goût manifeste pour nos chefs-d'œuvre classiques ; une mort imprévue, résultat d'une imprudence, puisqu'il se laissa surprendre par la marée et se noya en 1722[2], empêcha Brereton de poursuivre sa traduction d'*Athalie*, restée, par conséquent, incomplète. L'œuvre fut menée à bien par William Duncombe ; dans sa dédicace, il déclarait avoir commencé au moins huit ans auparavant la traduction d'une œuvre « écrite par un des meilleurs écrivains de la nation française, qui n'avait pas cru s'abaisser en mettant son esprit et son savoir au service de la cause de la religion et de la vertu[3] ». Les chœurs, quoique traduits avec élégance, ne furent jamais chantés, et la pièce ne parut jamais sur la scène, soit que les dépenses à faire pour la musique, indispensable ici, fussent trop considérables, soit que le public goûtât peu ces sujets religieux[4]. Ainsi donc *Esther* et *Athalie* furent traduites, — celle-ci ne fut même pas terminée, — mais non représentées.

Entre temps avait paru au théâtre de Drury Lane, en 1717, *la Sultane* de Charles Johnson[5], qui n'est guère, selon l'auteur de la *Biographie dramatique*, qu'une traduction du *Bajazet* de Racine, « pièce qui d'elle-même passe pour la plus mauvaise des œuvres de cet auteur ; comme le talent de M. Johnson convient plutôt à la comédie qu'à la tragédie, il ne faut pas beaucoup s'étonner si cette pièce, ainsi servie une seconde fois par un cuisinier aussi médiocre, n'a fait qu'un mets insipide et déplaisant[6] ». *La Sultane* cependant obtint quelque succès, mais ce fut surtout à cause du prologue, où l'on vit une attaque assez malicieuse contre certains contemporains.

1. *Athaliah*, trag. by Th. Brereton. Left unfinished.
2. Consulter *Biogr. Dram.* et le *Dictionary of National Biography*, mot *Brereton*.
3. *Athaliah* trag by W. Duncombe (Dedication : To William Lowndes). Au moins trois édit., en 1724, 1726, 1746.
4. *Biogr. Dram.*, mot *Athaliah*.
5. *The Sultaness*, trag. by Charles Johnson (1717).
6. *Biogr. Dram.*, mot *Sultaness*.

Ce succès fut de courte durée, et la pièce ne fut jouée que trois fois [1]. Ce fut le même insuccès pour la traduction ou, plutôt, pour l'adaptation de *la Thébaïde*, qui devint, par les soins d'un jeune écrivain, J. Robe : *Le legs fatal* [2]. Jouée au théâtre de Lincoln's Inn Fields, cette pièce fut accueillie avec froideur et ne parut que trois fois sur la scène.

Il n'y a donc pas dans l'œuvre de Racine une seule pièce importante qui n'ait été connue en Angleterre, traduite toujours et très souvent jouée. Mais, s'il faut marquer cette curiosité pour nos chefs-d'œuvre classiques, il faut noter aussi la persistance inlassable du public anglais à ne vouloir rien admirer de ce qui fit en France la gloire de Corneille et de Racine. Quelque attention que les auteurs aient apportée à leurs traductions, quelque soin qu'ils aient mis — ce soin leur était-il favorable ou nuisible? — à modifier l'œuvre première pour la mieux adapter au goût de leurs contemporains, ce fut encore et toujours la même froideur, la même insouciance, on pourrait presque dire la même répulsion pour nos chefs-d'œuvre dramatiques du XVIIe siècle. Ce n'était donc pas de ce côté-là qu'il fallait chercher des modèles à imiter, une formule dramatique pour le théâtre anglais.

1. Genest *Hist. of the stage*, vol II, p. 598.
2. *The Fatal Legacy*, trag. by J. Robe (?). Voir *Biog. Dram.*, mot *Fatal Legacy* et *Genest*, vol. III, p. 125.

CHAPITRE VI

Les romans français en Angleterre.

Les héros de romans traqués, ridiculisés en France, passèrent en Angleterre. Ils y avaient été précédés par les bergers de l'*Astrée*, qui y avaient reçu un accueil des plus sympathiques. L'œuvre de d'Urfé n'était pas encore entièrement publiée en France que déjà une première traduction, partielle, cela va sans dire, s'élaborait à Londres, par les soins de John Pyper, en 1620[1], en avance, par conséquent, de quelque huit ans sur le dernier volume de ce roman champêtre. En 1657, une autre version anglaise parut en trois volumes, signée d' « une personne de qualité ». L'avertissement au lecteur témoigne assez le goût très vif que l'on avait alors en Angleterre pour ce genre de productions littéraires. Les romans, dit l'auteur dans sa préface, sont « les plus hautes et les plus nobles productions de l'esprit de l'homme... Ce que l'on blâmait jadis comme le produit d'une imagination extravagante est maintenant ramené à la vraisemblance et limité par le jugement ». Ce ne sont plus là, poursuit-il, des « aventures à la Don Quichotte », mais bien des exemples qui « doucement enflamment l'esprit et le portent à égaler cette perfection, ne lui inspirant que sympathie pour les faiblesses et les souffrances qu'il y trouve représentées ». Que si le romancier propose un idéal un peu élevé, il en est de lui « comme de ces maîtres de chant qui haussent la voix plus qu'il ne convient pour entraîner leur élève à atteindre la note ». Et pour en finir avec les éloges que l'on peut faire de cette œuvre, le traducteur ajoutera seulement le jugement qu'en a

1. Dunlop, *History of prose fiction*, vol. II, p. 392 (notes).

porté le fameux cardinal de Richelieu, à savoir que personne n'était digne d'entrer à l'Académie qui n'avait lu l'*Astrée*[1]. Chaque volume nouveau, lors de sa publication, contenait une nouvelle adresse au lecteur, à qui on rappelait le mérite de l'œuvre. Et ces éloges ne sont, affirmait le préfacier, « ni cajoleries, ni artifices » ; de tels procédés ne conviendraient que pour des livres où l'on ne trouve que « les misérables exhibitions auxquelles il faut une trompette ou un paillasse à la porte pour surprendre la crédulité des gens, au grand préjudice de leurs yeux, de leur mémoire, de leur intelligence et de leur bourse ». L'ouvrage offert ici n'est pas inspiré par l'intérêt personnel, il n'a d'autre but que la satisfaction du public. Aussi « quelle reconnaissance ne doit-on pas à ceux qui consacrent leurs efforts et dépensent leur fortune pour satisfaire notre curiosité, aiguiser notre imagination, rectifier notre jugement, justifier notre langue, perfectionner notre morale, régler notre conduite, élever et enflammer nos penchants les plus généreux!... ils conviennent à l'amant, au soldat et à l'homme d'Etat[2]. »

L'*Endymion* de Gombault passa aussi en anglais dès 1639, sous la plume de Richard Hurst, « voyageur bien connu, excellent linguiste, très instruit, esprit pénétrant au jugement très sûr qui, en interprétant cet original, vanté des critiques les plus dédaigneux, non seulement l'a égalé, mais encore l'a dépassé par l'élégance de sa phrase et de son style[3] ». Pour rendre l'œuvre plus attrayante encore, l'éditeur l'avait ornée de nombreuses gravures sur cuivre.

L'*Histoire de Polexandre* de Gomberville fut également traduite en 1647 par William Browne, mais sans le moindre luxe d'impression : pas la moindre préface non plus, pas le moindre avertissement au lecteur ; le texte anglais parut tout sec, sans ornements d'aucune sorte[4].

Il en fut de même pour la première édition en anglais de la *Cassandre* de La Calprenède « par une personne de distinction », en 1652[5].

1. *Astræa, a Romance* written in French by H. d'Urfé and translated by a Person of quality, 1657, vol. I (To the Reader).
2. *Astræa*, trad. de 1657, 2e vol. (To the Reader).
3. *Endimion*, an excellent Fancy, interpreted by R. Hurst, 1639 (To the Reader).
4. *The History of Polexander*, done into English (1647).
5. *Cassandra...*, elegantly rendered into English by an Honorable Person (1652).

Cette traduction, d'ailleurs incomplète, puisqu'elle ne contient que les trois premiers livres, est d'un tout petit format, très ordinaire comme impression et comme reliure : le traducteur avait été fort modeste et l'éditeur fort réservé. Néanmoins Sir Charles Cotterell, en train lui-même de faire imprimer une traduction de *Cassandre*, fut un peu décontenancé par la présence de ce rival inattendu et expliqua avec modestie, dans sa dédicace à Charles II, qu'il ne venait pas disputer la palme au traducteur qui l'avait devancé et « méritait à tous égards la priorité » ; il voulait calmer « l'appétit qu'avait excité cette traduction chez tous ceux qui y avaient goûté, et qui, peut-être, seraient contents de compléter leur repas avec un plat de ce même aliment, encore qu'il soit moins habilement assaisonné et aussi moins bien garni ». Et Cotterel d'ajouter : « Celui qui s'est épris des charmes d'une maîtresse offerte à ses baisers sous les riches ornements de sa parure de fiancée, ne dédaignera peut-être pas ensuite sa conversation, quand elle sera en costume ordinaire de plus simple apparence. Tel est ici le cas de *Cassandre*... ; elle a été accueillie en France et en bien d'autres pays avec une estime trop générale, pour rester en des limites étroites et s'adresser simplement, à présent, à une unique personne en Angleterre ; aussi elle se présente à tous ceux qui ne l'ont pas comprise jusqu'ici et qui, ayant besoin d'un interprète, excuseront peut-être les erreurs d'un mauvais traducteur. Quant aux autres, qu'ils fassent leurs délices des beautés de l'original, comme s'ils contemplaient quelque curieuse tapisserie, admirablement dessinée en vives couleurs et avec une symétrie parfaite, sans s'occuper des imperfections de l'envers où de gauches personnages perdent toute la grâce de leur pose naturelle et où quantité de bouts de fil et de nœuds, en faisant un travail grossier, empêchent presque d'en distinguer le sujet[1]. » Après l'édition de 1661, celle de 1676 est absolument complète. Cette fois, en ouvrant l'énorme in-folio, on a tout de suite l'impression d'un ouvrage de grande importance, d'une œuvre en très grande faveur. En tête, tenant toute la page, se détache une gravure soignée : sous un soleil rayonnant à travers les nuages semés dans le ciel, où, au milieu de lauriers tressés, on lit le mot : *Cassandre*, deux Amours arrivent voletant et déposent chacun

1. *Cassandre*, trad. de Sir Ch. Cotterell (To the Reader).

une couronne sur la tête de deux personnages ; c'est, d'un côté, à gauche, Oroondates, debout, vêtu en guerrier avec une cotte de mailles et un casque de fer orné de grandes plumes ; de l'autre, Cassandre, portant une couronne et parée de vêtements de reine, flottants, majestueux sous un grand manteau d'hermine. Les deux héros se donnent la main et, sous leurs mains tendues, au milieu d'un écusson, on lit ces mots, faisant suite au titre qui plane, dans les nuages, sur toute l'œuvre : « Roman célèbre, complet en cinq parties, élégamment rendu en anglais par Sir Charles Cotterell. » Le luxe de cette gravure et de l'impression elle-même indique assez la vogue de *Cassandre*, dont les lecteurs anglais, du reste, ne se lassèrent pas aisément, car une nouvelle traduction suivit en 1703, à laquelle collaborèrent plusieurs auteurs (several Hands). Celui de la Préface au Lecteur parle avec enthousiasme de l'ouvrage de La Calprenède, « accueilli par la plus grande partie de l'Europe » et conservant dans cette traduction « sa beauté et son éclat admirables, sous la riche parure d'un style élégant et d'une langue très douce, approchant de l'original de très près ». Quant à La Calprenède, « il s'est acquis une réputation et une estime placées si haut sur la pyramide d'une gloire méritée que toute prévention n'y saurait atteindre et que même les yeux de l'Envie faiblissent et restent éblouis, quand elle essaie en vain d'élever ses regards et de ternir une gloire qui brille si haut au-dessus de sa sphère. » L'intérêt qui s'attachera à la lecture de ce chef-d'œuvre ne lui paraît pas douteux, « même pour le très petit nombre de ceux qui peut-être l'ignorent encore ». Qu'ils l'entreprennent seulement, et ils seront « entraînés à la continuer jusqu'au bout, ne pouvant s'empêcher de mêler leurs larmes à celles de ces dames infortunées et de ces vaillants héros, dont la vie vertueuse et des plus glorieuses couvre l'espace de ces nombreux feuillets ». Il ne trompera personne en affirmant qu' « il a vu l'original en maint endroit tout taché de larmes tombées certainement de ces yeux brillants qui ont parcouru les lignes passionnées et émouvantes qui se trouvent dans cette traduction [1] ». L'éditeur avait raison : le succès de *Cassandre* ne s'épuisa pas facilement ; en 1725 le besoin d'une nouvelle édition se fit encore sentir, et l'on réimprima — car

1. *The Famous History of Cassandra* (1703). The Preface to the Reader.

ce fut une simple réimpression — la traduction que Sir Ch. Cotterell avait donnée en 1676.

Cléopâtre suivit *Cassandre* de très près, si elle ne la précéda pas[1]. C'est la même année, en 1652, c'est-à-dire cinq ans seulement après l'apparition du commencement de l'œuvre de La Calprenède, que Robert Loveday publia la première partie de *Cléopâtre*, « ce roman si admiré », comme il est dit dans le sous-titre, alors que le titre de cette première partie était : *les Préludes de l'Hymen ou le Chef-d'œuvre de l'Amour*. Il offrait au lecteur « l'Histoire recouverte de cet émail qu'est la Fiction, et la Vérité parée comme une reine de mai qui, sous le travestissement de sa parure de fleurs, laisse souvent apercevoir toute sa simplicité ». Ce fut, autour de l'auteur et du traducteur, comme un concert d'éloges, enregistrés en tête du volume. James Howell les félicitait d'avoir mis en pleine lumière « cette passion qu'est l'amour et qui, telle une vraie perle parmi les pierreries, l'emporte sur toutes les autres passions et roule en des sphères plus élevées ». John Chapperline, après avoir rappelé « l'art splendide » de l'auteur français, remerciait Loveday d'avoir accompli pour ses compatriotes « ce chef-d'œuvre de style ». John Wright déclarait à son « très estimé ami » que, si « la belle Cléopâtre était encore en vie, elle reconnaîtrait n'avoir jamais brillé d'un éclat pareil à celui dont elle venait d'être entourée » G. Warton affirmait que cette traduction était bien au roman français « ce qu'est le Nil fertile à la Tweed stérile »; puis, le nom du traducteur Loveday contenant le mot *love* (amour), Warton jouait assez habilement sur les mots et déclarait qu'il faudrait appeler cette œuvre, non pas *le Chef-d'œuvre de l'Amour*, mais *le Chef-d'œuvre d'un Amour*. Ce fut le même concert d'éloges lors de l'apparition de la deuxième partie en 1653. Il faut remarquer le luxe croissant de l'édition qui se manifeste par un format plus grand et par la présence d'une gravure en tête du volume, attestant l'accueil favorable fait au premier essai. Quand, en 1655, Loveday arriva à la troisième partie, il lui fallut — on le sent par les excuses que contient la préface — calmer l'impatience des lecteurs qui lui reprochaient de « déchirer son auteur membre par membre », et leur

1. *Cleopatra*, Hymen's Proeludia or Love's Master-Piece.., now rendered into English by R. Loveday (1652).

déclarer que « s'il leur donnait l'esquisse de tout ce qui a été jusque-là publié en français, cela ne vaudrait pas beaucoup mieux que de leur donner un cadavre sans tête [1] ». Il était indispensable d'exhorter à la patience ceux qui, avides de tout savoir, le suppliaient de n'omettre, dans sa *Cléopâtre*, « ni une épingle, ni une frisette, ni un sourire, ni un froncement de sourcils », de lui conserver « son langage enchanteur, son allure qu'on admire et qu'on imite », de la leur donner enfin tout entière et « al-a-mode [2] ». Il ne s'agissait pas là d'un hommage personnel rendu à Loveday, en raison peut-être d'une situation spéciale, hommage inspiré par le dévouement d'amis empressés ou de flatteurs suspects. On retrouve, en effet, ces mêmes éloges en tête des volumes contenant la suite de *Cléopâtre*, quand successivement John Coles et James Webb, en 1658, John Davies de Kidwelly, en 1659, reprirent et menèrent à bien la traduction complète du roman de La Calprenède. A John Coles furent dédiés ces vers : « Quand, pour la première fois, je contemplai Cléopâtre parée à la française, jamais beauté étrangère ne fut par moi plus admirée ; mais, à présent, j'affirme qu'elle est plus charmante encore sous son costume anglais. » Ce n'était pas là une poésie d'une envolée très haute, mais ces compliments témoignaient de l'empressement qui se manifestait autour des traducteurs des romans français. Ces vers furent accompagnés de beaucoup d'autres [3], parfois assez risqués, où l'on remerciait le traducteur d'avoir dépouillé Cléopâtre de sa toilette française et d'avoir par là « permis à ses adorateurs d'apprécier, d'admirer, de chérir sa beauté et de se glisser entre ses draps ». C'est ainsi que s'exprimaient les amis de John Coles, leur imagination étant un peu bien surchauffée.

Après *Cassandre* et *Cléopâtre*, ce fut le tour de *Pharamond* [4], dont les douze parties furent aussi, pour la première fois, traduites par J. Phillips en 1677, et ensuite par plusieurs interprètes en 1703.

Mlle de Scudéry et son frère ne laissèrent pas d'obtenir le même succès que Gomberville et La Calprenède. Après avoir passé en

1. *Cleopatra*, éd. de 1655, 3e partie (To the Reader).
2 *Cleopatra*. éd. de 1655, 3e partie. En tête du volume.
3. *Cleopatra*, éd de 1658, 7e partie. En tête du volume.
4. *Pharamond, or, the History of France*, a fam'd Romance... Translated by J. Phillips (1667).

Allemagne, par l'entremise de Philip Zesen, en 1645, et avant de paraître en Italie, à Venise en 1684 [1], *Ibrahim ou l'Illustre Bassa* fut traduit en 1652 par Henry Cogan [2], et dédié à Lady Mary, duchesse de Richmond et Lennox, comme l'auteur l'avait fait pour « la grande et vertueuse duchesse de Rohan ». *Artamène ou le Grand Cyrus* suivit de très près, l'année suivante, en 1653 [3]. De même que le roman français avait été dédié à la duchesse de Longueville, de même, faisait remarquer l'éditeur, il se risquait à dédier cette traduction à la « très honorable et parfaitement noble Lady Anne Lucas ». Il avertissait aussi le lecteur qu'il allait suivre l'exemple de l'auteur même du *Grand Cyrus* en publiant les divers livres les uns après les autres et qu'il y avait tout intérêt à les acheter au fur et à mesure de leur apparition, car ils ne seraient pas réimprimés ; c'était une résolution prise, nonobstant son regret de n'en avoir pas imprimé un plus grand nombre d'exemplaires. *Clélie* eut son tour en 1656 [4]. C'est encore à Lady Dorothée Heale que Davies dédiait sa traduction, tant il est vrai que ces ouvrages s'adressaient surtout aux dames. *Almahide ou l'Esclave Reine* eut également l'honneur de la traduction, en 1677 [5], par J. Phillips, qui, lui, par exception, ne dédiait pas son œuvre à une noble dame, mais à l'honorable Thomas Tynn. Les traducteurs ne se contentèrent pas de prendre dans l'œuvre des Scudéry ce qu'il y avait de toute première importance ; ils ne dédaignèrent pas, tant le goût public témoignait de faveur aux romans héroïques et à tout ce qui sortait de la plume de leurs illustres auteurs, l'histoire de *Célinte* [6], de ses géants et de ses monstres, version entreprise par le traducteur, « non par amour de la gloire ou par intérêt personnel, ni par bonté, ni par vengeance, mais pour la

1. Dunlop, *Hist. of Fiction*, vol. II, p. 430.

2. *Ibrahim, or the Illustrious Bassa*, an excellent new romance... Englished by H. Cogan (1652), autre édit. en 1674.

3. *Artamenes or the Grand Cyrus*, an excellent new romance. . Englished by F. G. (1653-55).

4. *Clelia*, an excellent new romance... Translated by J. Davies. Downes aurait traduit la 3e partie, G. Havers les 4e et 5e. Autre édition en 1678.

5. *Almahide, or The Captive Queen*, an excellent... Done into English by J. Phillips (1677).

6. *Zelinda*, an excellent... Translated from the French by T. D. (1676).

seule personne au monde à qui il désire plaire », la dame de ses pensées, son « adorée Celia ».

On traduisit aussi *les Femmes illustres, ou les Harangues héroïques*[1]. Ce fut James Innes qui se chargea de confectionner « ce bouquet où se mêlent en une confusion calculée les roses et les jasmins, la fleur de l'oranger et celle du grenadier, les tulipes et les jonquilles, pour que ce mélange de couleurs réjouisse la vue par une agréable variété ». Vinrent ensuite les *Femmes orateurs*[2], ces grands exemples offerts à l'imitation des « jolies lectrices » qui la transmettront à leur descendance : « Ainsi elles porteront avec honneur et gloire la noblesse de leur naissance, elles brilleront comme des étoiles de première grandeur en leur génération et exciteront les autres, de naissance moins noble, à égaler leurs vertus. » Le *Discours de la Gloire*[3] passa également en anglais en 1708. La « personne du même sexe » que Mlle de Scudéry prit plaisir de rappeler, en tête de sa traduction, l'anecdote concernant celle-ci et Mlle de la Vigne, le petit paquet venu par le courrier de Provence et apporté par un inconnu, la jolie boîte qui s'y trouve tout ornée de rubans et entourée d'une guirlande de lauriers, et l'ode qu'elle contient en l'honneur de Mlle de Scudéry. Les *Conversations sur divers sujets*[4] furent aussi traduites par Ferrand Spence, qui présentait à la comtesse d'Ossory, en termes très flatteurs, Mlle de Scudéry, « cette favorite qui fait les délices de la cour de France, cette personne de qualité d'une éducation si parfaite, si célèbre par toute l'Europe par la chasteté de son style, l'innocence de sa conversation, le pureté de son imagination, la solidité de son jugement en ses écrits élégants qui, depuis bien des années, excitent l'envie des plus grands esprits du siècle ». Quant au lecteur, auquel s'adresse l'éditeur, « sans nul doute, la Renommée a souvent empli son oreille des merveilles de Mlle de Scudéry, un des meilleurs écrivains de l'époque, dont le nom seul est un éloge assez grand et, dans tout pays, un passeport suffi-

1. *Les Femmes Illustres*, or the Heroick Harangues of the Illustrious Women... translated by James Innes (1681).

2. *The Female Orators*, or the courage and constancy of divers Famous Queens and Illustrious Women (1714) ; éd en 1728 et 1768.

3. *An Essay upon Glory*... Done into English by a Person of the same sex (1708).

4. *Conversations upon several subjects*... Done into E. by Mr. F. Spence (1683).

sant ». Il n'y a pas jusqu'au dialogue poétique entre *Amaryllis et Tityre*[1] sur les avantages et les inconvénients de la vie rustique, sur les ennuis d'être loin de la cour, qu' « une personne de qualité » n'ait fait connaître à ses contemporains... Bien plus, si un ouvrage comme les *Discours de Manzinie*[2] est traduit par Scudéry, le nom de celui-ci est tellement répandu et tellement en faveur que c'est de la traduction qu'il en a faite, et non de l'original, que s'inspire l'interprète pour sa traduction anglaise[3]. On voit par là tout le succès obtenu par les Scudéry en Angleterre et toute la vogue des romans héroïques sur les bords de la Tamise.

Mais où pouvait-on se procurer ces romans ? Certains libraires avaient-ils la spécialité de ce genre d'ouvrages ? C'était d'abord Humphrey Moseley, dont la boutique était dans Saint Paul's Churchyard, et Pierre Parker, dont on apercevait l'enseigne près du Royal Exchange dans Cornhill. C'est là qu'on allait acheter les exemplaires si recherchés des interminables romans, *Cassandre* et *Cléopâtre*, *Pharamond* et *Ibrahim*, le *Grand Cyrus* ou la *Clélie*[4]. On y trouvait jusqu'au *Recueil de Lettres* à la mode, traduites du français du Sieur de la Serre. La vente des romans héroïques étant chez Moseley et Parker une spécialité, ils durent réaliser des bénéfices considérables ; car si, en France, Richelieu avait dit que nul n'était digne d'entrer à l'Académie qui n'avait lu l'*Astrée*, nul aussi, en Angleterre, noble dame ou grand seigneur, ne pouvait se permettre d'ignorer *Clélie* ou le *Grand Cyrus* : c'eût été se rayer de la société des beaux esprits.

Mlle de Scudéry régnait en Angleterre, comme elle avait régné en France. « Bien que, sous Charles II, le temps de la chevalerie fût complètement passé, dit Walter Scott, cependant les sentiments qui

1. *Amaryllis to Tityrus.* . Englished by a Person of Honour (1681).

2. *Manzinie his most exquisite and academicall discourses* (1655).

3. Autres œuvres de Scudéry traduites alors :

Curia Politiæ, or the Apologies of severall Princes... Rendered into English by E. Wolley] (1654 et 1673).

A Triumphant Arch., erected and consecrated to the Glory of the Feminine Sex... Englished by J. B. Gent (1656).

4. Liste des romans vendus par Moseley, à la fin du vol. II d'*Artamène ou le Grand Cyrus* (1654).

Liste des romans vendus par Parker à la fin de la trad. de *Cassandre*.

avaient cessé d'être des mobiles d'action n'étaient pas assez démodés pour que leur expression eût un son étrange à l'oreille du public. Les romans français du dernier ordre, tels que *Cassandre*, *Cléopâtre* et les autres, ces pesants et impitoyables in-folio, abandonnés maintenant dans l'oubli le plus profond, furent alors le passe-temps favori des dames et conservèrent toutes les extravagances des sentiments chevaleresques, unissant l'ennui de la forme aux subtilités de la métaphysique. Il y eut parfois des personnes assez romanesques pour calquer leur correspondance et leurs amours sur ce genre aujourd'hui désuet. La fameuse Mme Philips entretint une longue correspondance avec des personnages distingués des deux sexes, sous le nom d' « Orinda », et donnait à son mari le titre d' « Antenor ». Shadwell, observateur pénétrant de la nature, décrit, dans une de ses comédies, un fat compassé de ce genre qui fait la cour à sa maîtresse d'après le *Grand Cyrus* et se réjouit de l'occasion qu'il a de montrer que sa passion est capable de subsister malgré le dédain de la belle. Il est probable qu'il avait rencontré un pareil original au cours de ses observations [1]. » On trouvait assurément dans la société d'alors des personnages qui, pareils à celui de Shadwell, ne voulaient pas se laisser consoler de l'abandon de leur maîtresse par cette raison qu'après tout « il y avait bien d'autres dames » et répondaient, comme lui, d'un air fâché, voire menaçant : « Soit, Monsieur, il y a d'autres dames ; mais s'il se trouve un homme pour affirmer que ma belle Dorinda a son égale, je suis prêt à lui jeter le gant et à demander de me battre en son honneur ; voilà, je crois, pour moi un joli point d'honneur [2]. » Personne, parmi ceux ou celles qui se piquaient de quelque littérature, ne songeait à déclarer son amour sur un ton personnel ; c'était dans l'*Astrée*, c'était dans le *Grand Cyrus* ou la *Clélie* qu'on cherchait ses déclarations : Céladon parlait par la bouche de l'amoureux qui jamais ne désignait sa belle de son vrai nom. Pour que celle-ci daignât jeter un regard sur le malheureux soupirant, il ne fallait pas songer à l'appeler autrement qu'Amaranthe ou Phyllis. Les jeunes filles ne parlaient plus que la langue des romans. Ce n'était guère que *dards* et *flammes*, et *soupirs languis-*

1. Dryden, *Works* (*Life of Dryden by W. Scott*), vol. I, pp. 56, 110.
2. Dryden, *Life of Dryden*, vol I, p. 111 (citation de *Bury Fair*).

sants. Que si quelque vieille tante plus raisonnable reprochait à sa nièce Brigitte ces étranges façons de parler, lui disant que « les romans lui avaient tourné la tête », bien vite la jeune fille se redressait pour répondre : « Que de fois je vous ai demandé de laisser de côté ce nom vulgaire de Brigitte ! Je ne puis jamais m'entendre appeler ainsi sans rougir. A-t-on jamais vu une héroïne de ces romans oiseux, comme vous dites, s'appeler Brigitte ? » Le nom qui convient à une belle, c'est « un nom qui glisse doucement à travers une demi-douzaine de syllabes tendres, comme Elismonde, Clidamire, Déidamie, un nom qui passe, tout en voyelles, sur la langue, et ne siffle pas, entre les dents, en les brisant du choc de ses consonnes ». « Quelle étrange grossièreté il y a, reprend Brigitte, à nous donner des noms si familiers, quand il y a Aurélia, Sacharisse, Gloriana pour les personnes de condition, Celia, Chloris, Corinne et Mopsa pour celles qui viennent ensuite et celles de rang inférieur ! » C'est au grand scandale de la péronnelle que la tante répond avec quelque mauvaise humeur : « Dis donc, Brigitte, c'est insupportable ; je ne sais où tu as appris ces finesses, mais ce que je puis te dire, en vérité, malgré ton mépris, c'est que ta mère, avant toi, était une Brigitte et qu'elle était une excellente ménagère. — Ma mère, une Brigitte ! reprend la nièce hors d'elle-même. — Oui, ma nièce, je te le répète, ta mère, ma sœur, était une Brigitte. Sa mère s'appelait Margot, sa grand'mère Suzon et son aïeule Alice. » La jeune précieuse a beau crier pitié et supplier qu'on lui fasse grâce d'une généalogie aussi barbare, la vieille tante remonte de plus en plus haut dans l'arbre généalogique où perchent des Winnifred et des Janneton. Et il faut entendre la sortie de la tante contre ces romans « bons à corrompre les jeunes filles et à leur farcir la tête de rêves imbéciles », il faut voir aussi l'air navré de la nièce s'écriant : « Quoi ! brûler *Philoclès, Artaxercès, Oroondatès* et les autres amants héroïques, et prendre pour mari ce nigaud de campagnard, mon cousin Humphrey ! » Il n'y faut pas songer. Comme elle préfère entendre Clérimont parler de « l'haleine fraîche du matin », des « perles de la rosée, des doux zéphirs » ! Mais quel embarras et quelle confusion pour elle quand il lui faut avouer à Clérimont un nom détestable comme celui de Brigitte ! Qu'il ne parle d'elle, s'il en a l'occasion, que sous le nom de Parthénisse. Et comme l'amoureux, de son

côté, maudit « l'insupportable tyrannie des parents qui donnent à de pauvres enfants sans défense un nom dont ils devront ensuite rougir toute leur vie » ! Brigitte deviendra donc Parthénisse, et ses charmes seront célébrés en un sonnet [1]. Tel était le ton de la galanterie. Une amoureuse venait-elle à être contrariée ? On lui répondait que son cas était le même que dans la *Clélie*, et aussitôt une discussion s'engageait, longue, fade et subtile, avec comparaisons et déductions entortillées, pour établir si le cas présent était bien de tous points semblable à celui du roman. Le théâtre n'était que le reflet de la vie sociale. Steele, comme Molière pour ses *Précieuses*, avait ses originaux, et comme ils passaient sous ses yeux, il s'appliquait à en reproduire les traits. L'amie de Pope, Marthe Blount, n'avait-elle pas adopté le surnom de Parthénisse, et sa sœur Thérèse celui de Zéphalinde ? Aphra Behn elle-même ne portait-elle pas celui d'*Astrée* [2] ? On prenait des noms héroïques, on se pénétrait des théories romanesques et de la casuistique amoureuse : gentilshommes et grandes dames parcouraient avec délices la carte du Tendre, et l'offre d'un roman nouveau était un cadeau toujours bien accueilli. A ses amies, Marthe et Thérèse Blount, Pope envoyait des éventails, mais aussi, par le coche de Reading, les cinq volumes du *Grand Cyrus*, avec ce mot à l'adresse de ses correspondantes : « C'est l'habitude chez les femmes jeunes et malheureuses de s'adonner à la lecture des romans, et par là de nourrir et d'entretenir cette mélancolie qu'occasionne l'absence d'un amant..... Il me semble qu'actuellement c'est assez votre cas pour que les cinq volumes du *Grand Cyrus* ne soient pas pour vous un cadeau déplacé. Si vous êtes disposée, chère Mademoiselle, à vous égarer au milieu de pareilles aventures, souffrez que le malheureux Artamène soit votre compagnon. Quelque grand qu'il ait été, il aurait certainement mieux aimé régner sur votre cœur que sur l'empire des Mèdes et des Perses [3]. »

Le succès de ces romans héroïques était tel que le moindre détail biographique des grands romanciers français était recueilli avec curiosité et pieusement conservé. Dryden, bien que ne s'expliquant

1. Steele, *The Tender Husband*, A. II, sc. I.
2. Pope, *Works*, vol. III, pp. 225, 227, 366 (éd. Elwin, Courthope).
3. Pope, *Works* (Letters), vol. VIII, p. 17 ; vol. IX, pp. 260, 270, 271.

guère qu'une Française pût comprendre le vieil anglais, rappelait qu'une dame de sa connaissance, entretenant une correspondance avec des auteurs du beau sexe en France, avait appris que Mlle de Scudéry, aussi vieille maintenant que Sibylle, et inspirée comme elle du même dieu de la poésie, était, à cette époque, en train de traduire Chaucer en français moderne[1]. La lecture des romans était conseillée à tous. Dans ses avis aux voyageurs, Fynes Morison prétendait qu' « aucun livre ne pouvait mieux convenir à former ses élèves qu'*Amadis de Gaule* : car les chevaliers errants et les dames de la cour y échangent les discours du meilleur ton[2] ». C'était, d'autre part, un bonheur très grand de connaître personnellement l'auteur d'un de ces romans héroïques : quand Lister vint à Paris en 1698, il prit bien garde, alors que le nom de Mlle de Scudéry était en Angleterre dans toutes les bouches, d'oublier le fameux auteur du *Grand Cyrus*. Voici comment il rend compte lui-même de sa visite : « Parmi les personnes de distinction et de célébrité, je désirais voir Mlle de Scudéry, qui a présentement quatre-vingt onze ans. Son esprit a encore de la vigueur, quoique son corps soit en ruine. Cette visite, je le confesse, fut quelque chose de tout à fait mortifiant : ce triste délabrement de la nature chez une femme autrefois si fameuse, ces lèvres pendantes autour d'une bouche édentée, et qui semblent incapables de retenir les paroles qui en tombent au hasard, me rappelaient les sibylles quand elles prononçaient leurs oracles[3]. » Ce n'était pas une banale curiosité qui inspirait à Lister le désir de voir Mlle de Scudéry : on sent, à n'en pas douter, une sympathique estime et une grande admiration dans ces regrets éprouvés en face de ce « corps en ruine » et de cette « bouche édentée ». Lister, comme chacun alors, appréciait hautement le talent des romanciers à la mode. Cet enthousiasme, sincère et ardent, ne fut pas passager. Si, dans le poème de Pope, le baron aventureux, en quête de la *Boucle de cheveux* si convoitée, ne voit pas d'offrande plus capable de lui rendre Phébus propice que de lui élever un autel de « douze romans français bien dorés », nombreux furent les gentilshommes de cette

1. Dryden, *Works*, vol. XI, p. 236.
2. Dryden, *Works*, vol. IV, p. 2 (note).
3. Lister, *Voyage à Paris*, p. 92.

sorte qui conservèrent le même culte pour ces productions littéraires. Longtemps l'*Astrée* et le *Grand Cyrus* donnèrent le ton à la société anglaise, où les romans passaient de main en main, toujours recherchés et toujours admirés. Addison, voulant donner aux lecteurs du *Spectateur* une idée de ce qu'était en 1711 la bibliothèque d'une dame anglaise, se prit à en faire l'inventaire. Après avoir cité toutes les bizarreries qu'elle contenait, les plus grotesques ouvrages de porcelaine, des singes et des lions, des arbres, des coquillages et autres futilités de ce genre, après avoir signalé, sur une petite table japonaise, un cahier de papier doré avec, pour en retenir les feuilles, une tabatière en argent ayant la forme d'un petit livre, il aperçoit non seulement quelques volumes en bois sur les rayons supérieurs, mais aussi, entre autres ouvrages, *Cassandre* et *Cléopâtre*, l'*Astrée* et le *Grand Cyrus*, celui-ci avec une épingle plantée au milieu du livre pour marquer le passage lu et médité, l'*Arcadie* de la comtesse de Pembroke, voisinant avec la *Recherche de la Vérité* par le Père Malebranche, traduite en anglais. Si les classiques sont représentés par des volumes en bois, il constate aussi que le roman de la *Clélie* s'ouvre de lui-même à un endroit où deux amants se rencontrent sous un berceau. Léonora — c'est sa bibliothèque qu'Addison s'est chargé d'inventorier — est une jolie veuve, une femme charmante qui, bien que seule depuis deux ou trois ans, ayant été malheureuse après un premier mariage, n'a pas cru devoir se risquer à prendre un second mari. N'ayant pas d'enfants, elle vit à l'écart, à la campagne, où, pour se distraire sans doute des ennuis de son veuvage, elle tâche de reconstituer, de faire revivre, en quelque sorte, les paysages de l'*Astrée*, et où « la passion des livres a remplacé la passion de son sexe ». Les romans sont en bonne place dans sa bibliothèque : *Pharamond* figure en tête du catalogue, et le second rang revient de droit à *Cassandre*. Et ce zèle pour la lecture des romans est le même chez toutes les femmes. Qu'il ne soit pas question de couture, de broderie ou de tapisserie, Cleora préfère son thé et ses visites ; que celle-ci représente en tapisserie la bataille de Blenheim, qu'elle brode des fleurs de toutes sortes, si cela lui plaît : ce n'est pas son goût à elle ; ce qui a plus d'attraits pour elle, c'est de « tuer cent amoureux ». Que si elle passe par Saint-Paul's Churchyard, ce ne sera pas assurément pour acheter de la laine ou de la soie, mais, foin des leçons d'une morale

surannée, ce sera pour commander un écran et des tentures [1], et nul doute qu'elle ne donne en passant un souvenir ému, un regret attendri à ce cher Moseley, dont elle entend peut-être encore bénir le nom, à ce libraire incomparable qui vers 1660 donnait l'hospitalité à *Pharamond* et à *Cassandre*, au *Grand Cyrus* et à *Clélie*.

Que les romans héroïques aient eu en France la vogue que l'on sait, cette mode s'explique aisément, puisqu'il y avait là comme un reflet des mœurs du siècle, une peinture enfin de la société d'alors : on se plaisait à retrouver sur le visage de tel héros de roman les traits de son propre visage ou ceux de quelque noble personnage bien en vue à la cour ; les dames étaient enchantées d'y admirer, comme en un miroir, mais avec un éclat moins passager, les charmes de leur beauté qu'elles espéraient ainsi voir transmettre à la postérité. Rien de tout cela n'existait pour une Anglaise du XVIIe siècle, et l'on s'explique peu que les romans de d'Urfé, de La Calprenède et de Mlle de Scudéry aient obtenu en Angleterre le même succès qu'en France. Cromwell ou Charles II auraient assez mal figuré en Grand Cyrus, et les courtisans, débauchés sans vergogne, parfois même sans propreté [2], qui s'appelaient Rochester, Buckingham ou Sedley, jouaient médiocrement, surtout en compagnie de la comtesse de Shrewsbury, le rôle d'amoureux esclaves et désintéressés, respectueusement prosternés aux pieds de leur belle. On ne peut guère comprendre cette vogue que par le contraste entre la société anglaise d'alors, peinte par Hamilton, ce Tallemant des Réaux d'outre-Manche, et celle que les femmes surtout pouvaient souhaiter et appeler de tous leurs vœux. Cette idéalisation de la femme leur plaisait malgré tout, car c'est bien un besoin inné chez la femme de se sentir grande, belle, aimée surtout : au milieu même de cette cour, si débauchée sans la moindre élégance, elles étaient nombreuses sans doute celles qui rêvaient quelque coin frais, où, comme Cowley, elles auraient respiré un air plus pur et retrouvé la simplicité de l'âge d'or, loin des courtisans, oasis sans autres habitants que les bergers de l'*Arcadie* ou ceux qui dans l'*Astrée* soupiraient, languissants et amoureux infiniment, sur les bords du Lignon [3]. Si donc, en France, la vogue des romans

1. Addison, *The Spectator*, n°s 37, 92, 606, 609.
2. Beljame, *le Public et les Hommes de lettres*, pp. 5, 6.
3. Cowley, *Prose Works* (The Dangers of an Honest Man in much compagny).

héroïques s'explique par la ressemblance qu'il y avait entre la société d'alors et la peinture qui en était faite dans les romans, c'est, semble-t-il, le contraste seul qui permet de comprendre un engouement autrement à peu près inexplicable.

Et cet engouement fut bien réel, car nos romans eurent, en Angleterre, non seulement des lectrices enthousiastes et de chauds admirateurs, mais ils eurent aussi des imitateurs. L'*Arcadie*, roman pastoral, né en Angleterre et écrit par un Anglais, aurait dû, selon toute vraisemblance, servir de modèle à d'autres romans du même genre. Fait étrange ! il n'en fut rien ; à peine essaya-t-on, assez brièvement d'ailleurs, de lui donner une suite. L'*Arcadie* inspira cependant quelques poètes dramatiques qui lui empruntèrent tel ou tel épisode, tel ou tel trait de caractère. Lodge a pu demander à l'amazone de Sidney le déguisement de *Rosalinde* en page, bien que ces déguisements, alors très fréquents, fussent un des principaux amusements de la société contemporaine. Après Shakespeare qui doit peut-être au roman de Sidney quelque chose du caractère de Valentin, dans les *Deux Gentilshommes de Vérone*, et certainement beaucoup de celui du *Roi Lear*, y compris sa cécité et la description de l'affreuse tempête qui fait rage dans ce sombre drame, Beaumont et Fletcher, Shirley lui-même [1], connurent l'œuvre du romancier anglais et y puisèrent [2]. Il n'y a pas jusqu'à Pope qui dans ses *Pastorales* (l'Automne) n'ait parfois imité l'*Arcadie* de Sidney [3]. On ne peut pas dire néanmoins que l'*Arcadie* eut des imitateurs directs. La préférence alla aux romans français. Lord Orrery écrivit et publia, d'abord en 1654, les six premiers volumes de *Parthenissa*, puis, en 1665 et 1677, une édition complète de ce roman [4], que Langbaine mettait sur le même pied que ceux de La Calprenède et Scudéry [5], « quelque éminents que ceux-ci puissent être chez les Français ». L'*Eliana* de Samuel Pordage, parue en 1661, et les romans de la fameuse duchesse de Newcastle tiennent à la fois de l'*Euphues* de Lyly et de l'*Astrée* de d'Urfé. On retrouve dans *New Atlantis* de

1. Dunlop, *History of Fiction*, vol. II, p. 401.
2. Langbaine, *Lives of the E. poets*, pp. 476, 521, 522.
3. Pope, *Works*, vol. I, p. 287.
4. *Dictionary of National Biography* : Boyle, Roger.
5. Langbaine, *Lives of the E. poets*, p. 29.

Miss Manley quelque chose à la fois de l'*Astrée* et du *Grand Cyrus*, tandis que dans l'*Oroonoko* de Mrs. Behn, qui avait lu les romans de Scudéry, réapparaît toute cette casuistique amoureuse de nos œuvres françaises, mêlée à d'étranges grossièretés, « effarouchant, comme le dit Dryden [1], la modestie de son sexe » et que l'on est fort surpris de trouver sous la plume d'une femme. Enfin, ne reste-t-il pas quelques traces des longueurs de La Calprenède et de Scudéry dans les six volumes de *Sir Charles Grandisson* et les sept tomes de *Clarisse Harlowe* par Richardson [2] ?

Telle fut, à peu de chose près, la portée des romans héroïques français. Le jour vint où cette vogue baissa, mais lentement toutefois et comme à regret. Segrais, en France, s'était efforcé de modifier, d'amender, les romans de Mlle de Scudéry en mettant en scène indirectement les événements contemporains. Son Richard II, obligé de signer lui-même son arrêt, n'est autre que Charles Ier d'Angleterre, dont le fils, échappé à la tempête qui a bouleversé sa maison, est venu se réfugier en France ; sous les traits du duc de Clarence, on reconnaît aisément le prince de Galles, plus tard Charles II. Mme de La Fayette déclarait qu' « une période retranchée vaut un louis et un mot vingt sols ». Sorel se moquait de ces histoires prolixes, rattachées les unes aux autres « comme la corde ou la natte qu'on peut allonger sans fin, en y ajoutant toujours de la filasse ou de la paille [3] ». De même aussi, en Angleterre, on essaya, sans y avoir même encore aujourd'hui complètement réussi, de débarrasser le roman des longueurs et des fadaises qui l'encombraient. Sans doute, il ne se trouva pas un Boileau pour attaquer vigoureusement les héros de roman, ni un La Bruyère pour accueillir avec satisfaction « ces romans qui ont une fin » et bannissent « le prolixe et l'incroyable » ; mais il se rencontra au moins une Charlotte Lennox qui, en 1752, publia un *Don Quichotte en jupons* (Female Quixote) avec l'intention bien marquée de ridiculiser les romans du type de l'*Astrée*, le *Grand Cyrus* et *Parthenissa* [4].

1. Dryden, *Works* (Letters), vol. XVIII, p. 166.
2. Stanhope, *Reign of Queen Anne*, p. 565.
3. Brédif, *Segrais*, sa vie et ses œuvres, pp. 188-189
4. Dunlop, *Hist. of Fiction* (notes), p. 569.

La vogue des romans français ne fut pourtant ni hésitante ni passagère. Or, pendant que les héros de romans ravissaient d'enthousiasme la plus grande partie de la société anglaise, n'était-il pas possible de les transporter sur la scène et de faire, des héros de romans, des héros de théâtre ?

CHAPITRE VII

La tragédie héroïque.

I

« Il est trois heures et demie de l'après-midi, au mois de mai, vers la fin de la saison de Londres ; le théâtre de Drury-Lane, le Théâtre du Roi, est plus que d'habitude bondé, car on va jouer une pièce nouvelle. Comme toujours en pareille circonstance, les prix sont doublés. Le parterre vaut cinq shillings, et les loges supérieures deux shillings : je vous promets que les spectateurs sont disposés à exprimer leur mécontentement de la manière la plus vigoureuse si la pièce ne leur donne pas du plaisir pour leur argent. Un coin du parterre semble, par convention tacite, être évité des gens modestes, habillés de droguet ou d'étoffe sombre, et être réservé exclusivement aux jeunes élégants, en longue perruque blanche, tenant sur leurs genoux des chapeaux aux plumes énormes, faisant un cliquetis avec leurs épées qui se heurtent contre les bancs et balayant le parquet avec les rubans à franges qui pendillent de leurs genoux... C'est le coin des Petits-Maîtres, car on appelle ainsi cette partie réservée du parterre. Le coin des Petits-Maîtres est particulièrement bruyant pendant toute la représentation ; mais, pour leur rendre justice, les Petits-Maîtres semblent s'amuser cordialement des insultes dont on les abreuve dans le prologue et l'épilogue. Près de la scène, dans une loge de côté, se trouve Sa Majesté Sacrée — la mine solennelle du monarque voluptueux s'éclairant de temps en temps d'un sourire quand quelque joyeuse beauté saxonne, aux cheveux blonds et aux yeux bleus, improvise sur la scène une boutade impertinente dont elle augmente le piquant en lançant une œillade du côté de ladite Majesté Sacrée.

Dans une des loges en haut nous remarquons un homme beau et revêtu d'un costume de velours rose : il a une jolie femme à côté de lui. La dame a quelque chose d'étranger dans son air. Ses cheveux retombent négligemment en boucles sur son cou, à l'exception d'une frisette lissée avec art le long de chaque tempe. On s'étonne de voir un couple si gai, et pourtant si comme il faut, dans ces loges supérieures, partie du théâtre que ne fréquentent guère les gens de bonne réputation. C'est M. Pepys, secrétaire de l'Amirauté, qui a offert à sa femme le régal d'une pièce de théâtre. Bien qu'ami du plaisir, il est d'esprit pratique : s'il a pris place à la rangée supérieure des loges, c'est, comme il en fait la remarque, pour économiser ainsi six shillings. Il est évident qu'à passer ainsi l'après-midi, ils sont enchantés : seulement nous observons que Mme Pepys prend un air très sérieux quand Knip, une actrice du second ordre, se met à chanter et que son mari applaudit avec plus d'entrain que la chose ne vaut. Entre les actes, les marchandes d'oranges enjambent les bancs en criant bien haut leur marchandise, et ceux qui occupent le coin des Petits-Maîtres en achètent à profusion pour en bombarder certaines dames masquées qui leur retournent le compliment d'un bras vigoureux et en visant juste. Et tout ceci fait rire la Majesté Sacrée plus que tout ce qui est dans la pièce[1]. »

Mais quel genre de spectacle pouvait intéresser et amuser un pareil auditoire ! C'était évidemment la comédie, avec ses boutades joyeuses ou ses plaisanteries de « haulte gresse » ; le roi n'avait-il pas manifesté une prédilection bien marquée pour cette sorte de divertissement ? Pourtant la tragédie ne laissa pas, quoique à un degré moindre, d'exciter la curiosité royale. De même que Charles II avait indiqué l'Espagne comme la source où les comiques anglais pouvaient puiser, non seulement les sujets, mais aussi la manière de leurs pièces, de même il montra la France comme devant servir d'exemple aux tragiques de la Restauration. Nous avons sur ce point le témoignage de deux contemporains, le comte d'Orrery, Roger Boyle, et Dryden. C'est en ces termes que le premier de ces deux poètes écrivait à un ami, lui annonçant son œuvre, *le Prince Noir* : « Je viens de finir une pièce à la manière française, parce que j'ai

1. *Frazer's Magazine*, August., 1854 (art. Glorious John), p. 162.

entendu le roi lui-même se déclarer en faveur de la manière d'écrire des Français plutôt que de la nôtre. Le pauvre essai que je tente pourra ne pas faire plaisir à Sa Majesté, mais il se peut que mon exemple en suscite d'autres qui y parviendront. Sir William D'Avenant veut faire jouer cette pièce vers Pâques. Comme elle est écrite d'une façon nouvelle, il se risquera peut-être à inviter le roi à la voir; si Sa Majesté y condescend, et si, en même temps, vous l'accompagnez, je vous en supplie, ne lui dites pas qui en est l'auteur, à moins que vous ne soyez doublement sûr qu'elle ne lui déplaît pas. » « *Le Prince Noir* fut joué, en effet, ajoute l'éditeur, et reçut l'approbation du roi par conséquent aussi celle de la cour. Sa Majesté n'était pas seulement souveraine du royaume, mais également des Grâces, des Muses et des Amours. Les poètes accordaient une obéissance aveugle à ses lois, et elle régnait despotiquement sur les fils d'Apollon, sans même avoir recours à un Conseil Privé. Tout ce que le roi applaudissait était sûr de recevoir l'approbation du peuple, de sorte que lorsque le goût royal était vicié, le poison se répandait partout dans le royaume et atteignait Dryden lui-même [1]. » Celui-ci ne manqua pas non plus d'attribuer à la cour l'apparition et le succès de la tragédie nouvelle, appelée tragédie héroïque : « La faveur que les pièces héroïques ont récemment rencontrée sur nos théâtres, écrit-il, leur vient entièrement de l'appui et de l'approbation qu'elles ont trouvés à la cour [2]. » Il arrivait même que certaines tragédies héroïques étaient jouées à Whitehall par les gentilshommes et les dames d'honneur : cela se produisit notamment pour *l'Impératrice du Maroc* de Settle. Sans doute il y eut là quelque malice de Rochester, qui se donna le plaisir méchant de faire pièce à Dryden, en assurant ainsi le plaisir de son rival ; mais ce triomphe n'eût pas été complet si la pièce n'avait pas satisfait le goût de la cour en même temps que celui du roi [3]. Les partisans du système dramatique français ne manquaient pas, du reste, d'affirmer leurs préférences ; il y avait, en littérature, deux factions rivales, deux partis opposés : le parti français et le parti anglais. On trouve dans *Un Essai de Poésie Dramatique*

1. Roger Boyle, *The Dramatic Works*, the Preface, vol. I, édit. 1739.
2. Dryden, *An Essay of Heroic Plays*, vol. IV.
3. Dryden, *Life of Dryden* (Walter Scott), vol. I, p. 156.

de Dryden un écho des querelles littéraires d'alors éclatant entre les partisans des deux systèmes dramatiques. Lisidéius, qui, dans la pensée de Dryden, ne serait autre que Charles Sedley, se plaît à rompre des lances en faveur de la poésie dramatique française : « Si, il y a quarante ans, dit-il, on avait demandé lesquels écrivaient le mieux, des Français ou des Anglais, j'aurais été de votre avis et aurais adjugé cet honneur à notre nation ; mais, depuis cette époque, nous avons été sans cesse de si mauvais Anglais que nous n'avons pas eu le temps d'être de bons poètes... Les Muses sont allées se fixer dans un autre pays. C'est alors que le grand cardinal de Richelieu les a prises sous sa protection et que, grâce à cet encouragement, Corneille et quelques autres Français ont réformé leur théâtre qui était alors au-dessous du nôtre autant qu'il le surpasse maintenant, ainsi que celui du reste de l'Europe... » Et Lisidéius fait à Néandre (Dryden), qui, lui, prend parti pour la poésie dramatique anglaise, une longue apologie de la règle des trois unités et de tout le système dramatique français [1]. Les partisans de chaque système dramatique se retrouvent dans une comédie de Dryden, intitulée le *Marriage à-la-Mode*. Cette fois les femmes s'en mêlent, et la discussion a lieu entre Doralice et Mélantha, une précieuse d'outre-Manche.

Mélantha. — Vous êtes une de celles qui applaudissent les pièces de notre pays, où les tambours, les trompettes, le sang et les blessures tiennent lieu d'esprit.

Doralice. — Et vous, vous êtes une admiratrice de cette ennuyeuse poésie française, si mince que ce n'est que la vraie feuille d'or de l'esprit, de vrais pains à cacheter, la crème fouettée du bon sens : on ouvre la bouche, on bâille, mais on n'avale rien. Pour admirer quelque chose de si profondément ennuyeux, il faut être pourvu d'une forte dose d'impudence et d'ignorance.

Mélantha. — Je ferai le sacrifice de ma vie pour la poésie française. (*Elle s'avance menaçante.*)

Doralice. — Et moi, je mourrai sur-le-champ pour le bel esprit de mon pays. (*On sépare les deux adversaires qui vont en venir aux mains.*)

Et Mélantha de s'écrier : « Oh ! si j'étais un homme ! » Comme si

1. Dryden, *Works* (*An Essay on Dramatic Poesy*), vol. XV, pp. 316-329.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

cette protestation énergique ne suffisait pas pour nous faire connaître son admiration très vive de la poésie française, elle lance à la face d'un courtisan ce suprême argument : « Je veux mourir, si jamais j'entre dans une paire de draps avec un homme qui déteste les Français [1] ! » Voilà de la gallomanie bien sentie et vigoureusement affirmée ! Le roi et la cour, tout le public enfin pensait un peu comme Mélantha : les poètes durent, de bon gré ou de force, sacrifier à la mode régnante, d'autant plus facile à imposer qu'il n'y avait plus que deux théâtres après la Restauration : le théâtre du roi, et celui du duc d'York; il fallut donc s'incliner et dire comme Granville : « Le poète est tenu de plaire, et non de bien écrire ; il sait qu'il y a une mode pour les pièces de théâtre, aussi bien que pour les vêtements [2]. »

Quelle était donc cette mode, et qu'étaient au juste ces pièces héroïques que l'on disait être dans le goût français et qui avaient toute l'admiration du roi, de la cour et du public ? « Une pièce héroïque, déclare Dryden, doit être l'imitation, en petit, d'un poème héroïque, et, par conséquent, l'amour et le courage doivent en être le sujet. » Toute liberté est donc laissée au poète dramatique de grandir ses personnages et de leur faire accomplir des actions bien au-dessus du niveau habituel de la vie humaine : qu'il ne cherche pas à représenter les actions et les passions humaines telles que nous les concevons, telles que nous les étudions, qu'il ne s'évertue pas « à montrer la nature comme en un miroir ». Inutile de conserver aux personnages qu'il va mettre en scène nos habitudes ordinaires : il n'est tenu « ni à la vérité, ni même à la vraisemblance » ; il devra, ainsi que Dryden, « modeler une pièce héroïque d'après les règles mêmes du poème héroïque [3] ». L'action se passera toujours dans les sphères les plus élevées, il ne pourra s'agir que de chutes de royaumes, de renversements d'empires, de fêtes magnifiques, de défilés somptueux et de grandes batailles sur terre et sur mer. Les personnages ne seront jamais que des ducs, des princes ou des rois. « Le sujet d'un poète, soit dans la tragédie, soit dans le poème épique, dit Dryden, est une grande action de quelque héros illustre. Il en est de même

1. Dryden, *Works* (*Marriage à-la-Mode*). A. IV, sc. IV, vol. IV, pp. 335-336.
2. Granville, *Works* (*Essay on Unnatural Flights in Poetry*), vol. I, pp. 92-102.
3. Dryden, *Works* (*Essay on Heroic Plays*), vol. IV, pp. 19-25.

qu'en peinture : ce n'est pas n'importe quelle action, ni n'importe quel personnage, qui sont assez considérables pour figurer sur la toile[1]. » Même idée, même théorie avait été émise ailleurs : « Une pièce, pour être comme la nature, doit la dépasser, de même que les statues qui sont placées sur une hauteur doivent être faites plus grandes que nature, de façon qu'en s'abaissant au niveau de l'œil elles aient leurs justes proportions[2]. » Bien entendu, pour que le langage, aussi bien que l'action, dépassât le niveau du vulgaire, il ne fallait pas songer à la prose ou au vers shakespearien : le vers rimé seul pouvait exprimer des sentiments aussi élevés. C'était une forme nouvelle qui était nécessaire, et la rime au théâtre fut bien une des caractéristiques des tragédies de la Restauration. Une pièce, enfin, c'était, comme l'a définie Walter Scott, « un roman de la chevalerie en vers sous la forme d'un drame[3] », et ce drame était, de l'avis même de Dryden, d'autant meilleur qu'il se rapprochait davantage du poème héroïque[4].

Les thèmes à variations héroïques n'étaient pas nombreux : l'amour et l'honneur étaient comme les pivots autour desquels tournait tout le système dramatique. Les poètes lyriques chantaient l'amour : « O toi, extase divine, s'écriait Sheffield, où l'âme, dégagée des mortels soucis, s'envole d'un libre essor et, montant vers le ciel, y puise son inspiration et peut ainsi nous enseigner de grands mystères où notre faible raison ne pourrait atteindre[5] ! » Toute l'œuvre de Waller ne parle que d'amour : c'est un hymne perpétuel aux charmes des grandes dames d'alors. On fouille dans Anacréon ; on traduit Virgile et Ovide : c'est l'amour qui est partout, il devient le grand ressort tragique; l'amitié a disparu, c'est à peine si on la comprend dans ce siècle : « Nos tragédies, dit Sheffield en les opposant à celles des anciens, ne sont remplies que d'amour[6]. » Quelle que fût donc l'opinion des poètes dramatiques, il fallut parler d'amour. Phraorte, roi des Parthes, a voulu parler de religion; ce n'est pas ce

1. Dryden, *Works* (*A parallel of poetry and painting*), vol. XVII, p. 305.
2. Dryden, *Works* (*Essay of Dramatic Poesy*), vol. XV, p 370.
3. Dryden, *Works* (*Life of Dryden by Walter Scott*), vol. I, p. 108.
4. Dryden, *Works* (*Aureng-Zebe*, Dedication), vol. V, p. 197.
5. Sheffield, *Works* (*Ode on Love*), vol. I, p. 19-23.
6. Sheffield, *Works* (*Ode on Brutus*), vol. I, p. 152.

qu'on attendait de lui après sa victoire, et les spectatrices surtout ont témoigné à l'auteur toute leur mauvaise humeur : « Après avoir employé ce héros et deux autres encore, nous dit Crowne, pendant près de dix actes, à rien autre chose qu'à l'amour, je croyais leur en avoir donné assez pour des femmes raisonnables, et je pensais pouvoir employer ce héros à distraire les hommes un instant en leur parlant un peu raison, au moins pour lui donner le temps de respirer ; mais je vois que satisfaire les dames est plus difficile que je ne le pensais... J'avoue que, depuis que l'amour s'est à lui seul emparé de la scène, la raison n'a pas grand'chose à y faire ; ce prince efféminé nous a affaiblis et émasculés... Moi qui suis à la fois ami de l'amour et du bon sens, j'ai voulu les réconcilier et remettre la raison en honneur, sans toutefois espérer la voir dominer ; j'ai voulu lui donner un petit rôle sur la scène, mais cela a fait un beau vacarme : l'amour n'a pas voulu souffrir semblable innovation qui menaçait sa puissance établie : la raison n'est pas du tout populaire ; les dames n'ont su que faire de sa conversation, et les hommes s'y sont généralement endormis [1]. » Ainsi donc la mode d'alors et le goût du public imposaient leurs caprices. Au théâtre, comme à la cour, il fallut encore et toujours ne parler que d'amour.

II

Quel fut le créateur de ce genre dramatique nouveau, si différent, à maints égards, du système shakespearien ? Dryden s'en explique clairement. « Sir William D'Avenant en commença l'esquisse, mais il le fit comme les premiers explorateurs dessinent leurs cartes, avec les caps et les promontoires et les contours de quelque chose aperçu à distance et que le dessinateur n'a pas vu clairement [2]. » Dryden, en écrivant ces lignes, songeait probablement aux pièces *l'Amour et l'Honneur* et *les Amants infortunés*, que D'Avenant avait écrites, qu'il avait fait autoriser, jouer et imprimer avant la Restauration. Le

1. Crowne, *Works* (*The Destruction of Jerusalem*. The Epistle to the reader), vol. II, p. 336-338.
2. Dryden, *Works* (*Essay on Heroic Plays*), vol. IV, p. 21.

critique avait raison : les deux pièces ne constituent guère, en effet, qu'une esquisse du drame héroïque ; il n'y a pas là une véritable création : les tragi-comédies de D'Avenant ne se détachent pas complètement du passé, tant il est vrai qu'en littérature il n'y a guère de brusques révolutions, de cassures nettes entre ce qui a été et ce qui sera. Ces pièces rappellent la manière de Shakespeare, par le fond même comme par la forme, car la rime est absente, mais elles présagent une orientation nouvelle : elles sont comme le trait d'union entre le passé et l'avenir, entre hier et demain ; ce sont des pièces de transition entre deux systèmes dramatiques, celui de Shakespeare et celui de Dryden. Si la mort d'Amaranthe nous retient dans le voisinage d'Ophélie [1], les lamentations amoureuses du jeune prince Alvaro nous annoncent les héros de roman [2]. On ne s'y trompa pas, du reste, à la Restauration : *l'Amour et l'Honneur* reparut sur la scène avec un très grand luxe ; les costumes des acteurs Betterton, Harris et Price étaient très riches, puisque c'étaient ceux qui avaient servi au roi, au duc d'York et au comte d'Oxford lors du couronnement, et dont ceux-ci leur avaient fait cadeau. Ce fut un succès, et les acteurs en retirèrent gloire et profit [3]. Qui sait également si Dryden ne pensait pas au *Siège de Rhodes*, qui, modifié et complété, venait de reparaître sur la scène, en 1661, puis en 1662, mi-partie opéra, mi-partie drame héroïque ?

Ce ne furent là, en tous cas, que des essais assez timides et absolument incomplets. Roger Boyle, comte d'Orrery, peut, à juste titre, être appelé le père du drame héroïque anglais. La première tragédie héroïque, tout entière rimée, pourrait bien être celle du *Prince Noir*. A quelle époque fut-elle composée ? Il n'est pas aisé d'être très exactement fixé sur ce point, non plus que sur la date précise de la première représentation, car nous nous trouvons en face de témoignages contradictoires : l'éditeur de 1739 dit dans sa préface que la pièce du *Prince Noir* fut « la première que Lord Orrery mit à la scène » et que, « encouragé par le succès du *Prince Noir*, il composa sa seconde pièce appelée *Tryphon*, à laquelle

1. D'Avenant, *Works* (*The Unfortunate Lovers*. A. IV), vol. III, p. 70.
2. D'Avenant, *Works* (*Love and Honour*. A. IV), vol. III, p. 169.
3. Downes, *Roscius Anglicanus*, p. 21. Genest, *Hist. of the Stage*, vol. I, p. 41 ; D'Avenant, *Works*, vol. III, p. 93.

succéda *Henri V* [1] », puis *Mustapha*. Or, comment concilier ces faits, dans l'ordre où ils sont donnés, avec les dates fournies par Pepys, qui a vu jouer *Henri V* le 13 août 1664, et le *Prince Noir*, pour la *première fois*, seulement le 19 octobre 1667 [2] ? Sur la représentation de ces premières pièces héroïques, le fonctionnaire de l'Amirauté nous donne des renseignements intéressants. Il a vu jouer *Mustapha*, dit-il ; c'est une pièce qui « n'est pas bonne... Tout ce qui a fait plaisir, c'est que le roi et lady Castelmaine étaient là ; il y avait aussi la jolie et spirituelle Nell et la jeune Marshall : elles étaient assises à côté de nous et j'en étais ravi. » Environ deux ans après, Pepys retournait au théâtre avec Mme Pepys. Cette fois, il n'est pas distrait par le voisinage de ces jolies femmes ; aussi, soit qu'il suive avec plus d'attention, soit que son goût ait changé, la même pièce devient « une pièce des plus excellentes ». Il assiste à une troisième représentation : plus d'hésitation maintenant : « Je suis allé au théâtre du duc d'York, et j'y ai vu *Mustapha*. Plus je le vois, et plus je l'aime, c'est une pièce des plus admirables et crânement jouée. » A peine fait-il quelques réserves sur la façon dont les deux principaux acteurs, de grand talent du reste, se sont mis à rire au milieu d'un passage très sérieux, par suite d'une maladresse commise sur la scène [3]. Evelyn lui aussi assiste à une représentation de *Mustapha* à la cour. Sans doute il voit d'un mauvais œil ces actrices, nouvelles venues sur les planches ; il les considère comme « des femmes corrompues et indécentes qui ont enflammé plusieurs jeunes nobles et gallants, sont devenues leurs maîtresses et même leurs femmes..., au grand scandale des familles, au grand préjudice de leur corps aussi bien que de leur âme » ; sans doute aussi il ne comprend pas qu'on aille au théâtre en des temps de si grandes épreuves où la peste et l'incendie ont fait tant de victimes ; mais, après tout, il trouve que cette tragédie est « excessivement bien écrite [4] ». Même succès pour *Henri V* [5]. Quant au *Prince Noir*, l'accueil fut moins sympathique la première fois

1. Roger Boyle, *Dramatic Works*. Preface, éd. 1739.
2. Pepys, *Diary*, 19 oct. 1667.
3. Pepys, *Diary*, 3 avril 1665 ; 5 janvier 1667 ; 4 sept. 1667.
4. Evelyn, *Diary*, 18 oct. 1666.
5. Pepys, *Diary*, 13 août 1664 ; 28 décembre 1666 ; 6 juillet 1668 ; Downes, *Roscius*, p. xxv.

que le vit Pepys. « Nous sommes venus à deux heures, rapporte-t-il, et cependant il n'y avait plus de place au parterre ; nous avons été obligés d'aller dans une des loges supérieures à quatre shillings l'une, et c'est la première fois de ma vie que j'ai été dans une loge. » Comme il y a derrière lui lord et lady Barkeley, il leur tourne le dos tout le temps de la représentation pour n'avoir pas à leur céder sa place, car les décors sont vraiment superbes et il les voit beaucoup mieux que du parterre. « Le théâtre était absolument comble, poursuit Pepys ; le roi et le duc d'York étaient là. Tous les spectateurs ont été enchantés jusqu'à la lecture d'une lettre si longue et si peu nécessaire qu'on s'est mis souvent à rire ; on a sifflé une vingtaine de fois, et les sifflets auraient eu raison de la pièce sans la présence du roi. » A la représentation suivante, quatre jours après, tout alla pour le mieux ; la fameuse lettre fut supprimée : on se contenta de l'imprimer et de la faire distribuer à l'entrée, tandis que, à l'endroit voulu, pendant la représentation, l'acteur y faisait allusion. Si nous sommes fixés sur l'accueil fait aux premières pièces héroïques, nous le sommes un peu moins sur la date et l'ordre de leur représentation ; cependant, il semble bien que l'ordre dans lequel elles ont été jouées est le suivant : *Mustapha* en 1663, reprise en 1665 ; *Henri V* (13 août 1664) ; *le Prince Noir* (19 octobre 1667) et *Tryphon* (3 décembre 1668) [2]. Cela n'a d'ailleurs qu'une importance relative, et on ne songe guère à contester que Lord Orrery fut le prédécesseur de Dryden dans le genre héroïque.

Dryden, en effet, lui dédia sa première pièce, en partie rimée, *les Dames rivales*, et, dans sa dédicace, après un long éloge de la rime dont il énumérait les avantages, il ajoutait : « Il faut que je me rappelle que c'est Votre Seigneurie à qui je parle, et que c'est vous qui, par vos écrits dans ce genre, avez recommandé cette façon de faire, mieux que je ne le puis moi-même, en écrivant en sa faveur [3]. » Il est bien clair que Dryden connaissait alors, en 1664, une ou plusieurs tragédies rimées de Roger Boyle, puisqu'il se vantait de suivre son exemple. Dans le Prologue [4], ne disait-il pas aussi aux spectateurs :

1. Pepys, *Diary*, 19 octobre 1667 ; 23 oct. 1667.
2. Genest, *Hist. of the Stage*, vol. I, pp. 47-48.
3. Dryden, *Works* (*Rival Ladies*, Dedication), vol. II, p. 139.
4. Dryden, *Works* (*Rival Ladies*, Prologue), vol. II, p. 141.

« Vous avez maintenant des costumes, des danses, des décors et des rimes ». Samuel Johnson, lui aussi, reconnaissait bien en Roger Boyle le créateur du genre héroïque quand il disait : « La pratique de faire des tragédies en vers rimés fut introduite bientôt après la Restauration par Lord Orrery, semble-t-il, pour se conformer à l'opinion de Charles II, qui s'était formé le goût d'après la scène française, et Dryden, qui écrivait seulement pour plaire, sans faire la moindre difficulté pour l'avouer, et qui peut-être se savait, par son talent de versification, capable d'éclipser les autres au moyen de la rime, plutôt que s'il s'en passait, adopta très volontiers les prédilections de son maître. Aussi Dryden fit-il des tragédies rimées [1]. » *La Reine indienne* parut en janvier 1664, écrite en collaboration avec Sir Robert Howard, suivie de l'*Empereur indien* et de presque tout le théâtre de Dryden et de ses contemporains. Mais si Boyle reste « le père du genre héroïque », il faut bien reconnaître que c'est à Dryden, à l'éclat de son style et à la splendeur de sa versification, que la tragédie héroïque dut les succès ou plutôt les triomphes qu'elle obtint sur la scène d'un public ravi non moins de la poésie somptueuse du tragique anglais que de la magnificence des décors et des costumes. Quelques-uns eurent beau faire quelques restrictions, Howard vainement donna ses préférences au vers non rimé et discuta abondamment avec Dryden la question de la rime [2], la mode était aux pièces rimées, à la tragédie héroïque : pendant dix ans au moins, il fallut subir cette mode impérieuse et partager l'enthousiasme qu'excitèrent les représentations de ces pièces à grand effet qui s'appellent *l'Amour tyrannique*, *la Conquête de Grenade*, *Aureng-Zebe*, et que traversent des héros à grand panache, bruyants et indomptables.

Maximin, Almanzor et Montezuma sont, de tous les héros du théâtre d'alors, ceux qui sont le plus en vue et peuvent le mieux marquer le caractère du genre héroïque : ils les résument tous, ils sont comme la synthèse de leurs qualités et de leurs défauts. Que sont donc ces héros ? — L'amour et la vaillance, voilà les seuls mobiles de leurs actions. L'Amour eût pu dire de l'un quelconque d'entre eux ce que

1. Johnson, *Lives of the poets* (Dryden), p. 133 (édit. Warne).
2. Rob. Howard, *Five New Plays* (*The Duke of Lerma*. Preface).
Dryden, *Works* (*A Defence of an Essay of Dram. Poesy*), vol. II, p. 291.

Granville avait tracé comme inscription pour une statue élevée à ce dieu : « Qui que tu sois, vois ton seigneur et maître ; tu as été mon esclave, tu l'es, ou le dois être [1]. » Et cet amour n'est point un amour de tête ou le balbutiement de phrases plus ou moins tendres, c'est un amour absorbant et fatal. « L'amour, comme une léthargie, s'est emparé de ma volonté, dit l'un d'eux [2]; l'amour, ajoute un autre, est un dieu devant qui tous les cœurs doivent s'incliner, et il est certain que tout être vivant n'est pas plus à l'abri de l'amour que de la mort [3]. » Une parole, un geste suffisent : le héros est conquis, surpris lui-même « d'être ainsi vaincu dès la première heure [4] ». Le guerrier le plus farouche, le conquérant le plus inexorable sont aussitôt transformés en amoureux soumis : tantôt cet amour gronde comme l'orage, fait de violence et de furie, tantôt il s'adoucit, et du paroxysme où il s'exaltait, devient la passion souple et caressante qui enveloppe l'être aimé. Il suffit que le plus fier des guerriers sache l'arrivée de celle qu'il aime ou qu'il doit aimer pour que son cœur en émoi batte à se rompre et qu'il s'écrie : « Elle vient ; et maintenant il me semble que je pourrais obéir : ses formes glissent en moi et je sens que mon cœur cède ; ce cœur de fer, où les guerres n'ont fait la moindre impression, se fond et tressaille sous un seul de ses regards [5]. » C'est en vain que les reproches les plus indignés, les malédictions les plus violentes sortent des lèvres de celle qui lui reproche la mort de ses parents tombés, l'un, son père, sous le glaive, l'autre, sa mère, terrassée par l'orgueil du héros ; celui-ci ne peut que soupirer : « Je dépose mon sceptre aux pieds de sa fille [6]. » Quel est, pour un héros, la récompense suprême ? C'est l'amour d'une femme. « Je ne me suis battu ni par amour de conquête, s'écrie Guyomar, ni pour la gloire, ton amour seul peut récompenser ma flamme [7]. » Montezuma, voyant les ennemis en déroute, dit tout haut, son sabre à la main, agitant

1. Granville, *Works*, vol. I, p. 104.
2. Dryden, *Works* (*First part of the Conquest of Granada*, A. III, I), vol. IV, p. 61.
3. Earl of Orrery, *Two New Tragedies* (*The Black Prince*, A. I, I), édit. 1672, p. 5.
4. Earl of Orrery, *Two New Tragedies* (*ibid.*), p. 16.
5. Dryden, *Works* (*Tyrannic Love*, A. III, 1), vol. III, p. 409.
6. Dryden, *Works* (*The Indian Emperor*, A. I, II), vol. II, p. 329.
7. Dryden, *Works* (*The Indian Emperor*, A. IV, III), vol. II, p. 381.

son panache : « Je ne demande pas d'empires ; ceux-là, mon glaive peut les conquérir ; mais pour mes services passés et mes services futurs, pour ce que j'ai fait et pour ce que je veux faire, pour ce royaume du Mexique que j'ai vaincu et pour ces royaumes encore inconnus que je conquerrai, c'est uniquement des yeux de la belle Orazia que je veux recevoir la récompense de toutes mes victoires... Orazia ! oh ! comme ton nom a enchanté mon glaive[1] ! » Plus de bonheur pour un héros. « Sans sa présence à elle, s'écrie l'un d'eux, toutes mes joies sont vaines : le pouvoir est une malédiction, la vie elle-même un fardeau[2]. » Un guerrier suit en aveugle l'impulsion de sa belle, et un ordre de celle-ci ne saurait, en aucun cas, être transgressé ; aussi l'on peut voir une reine, experte en l'art d'exciter au combat les héros, envoyer sur le champ de bataille un corps de réserve de ses filles d'honneur : elles animeront les combattants de leurs sourires et, par là, contrebalanceront les charmes puissants des jeunes Mauresques, présentes elles aussi dans la mêlée[3]. Un héros vraiment digne de ce nom n'a pas à discuter un ordre de sa belle : le loyalisme le plus sincère ne résiste pas longtemps aux désirs d'une femme, quand elle commande à un guerrier de ne point lutter contre des ennemis que son devoir l'obligerait pourtant à combattre[4]. En effet, « l'honneur suprême, c'est de bien aimer[5] ». Or, bien aimer, c'est abdiquer toute volonté et devenir un instrument docile, voire un jouet, entre les mains de celle qu'on aime ; bien aimer, c'est « se laisser mener en aveugle par une impérieuse maîtresse[6] ».

Si le loyalisme d'un héros est parfois de courte durée, ses sentiments de reconnaissance, même à l'égard d'un homme qui lui a pourtant sauvé la vie, ne sauraient longtemps persister en face d'un ordre donné. A peine hésitera-t-il un instant à mettre à mort son sauveur, si une femme exige la mort de celui-ci : « Puis-je donc résister aux larmes d'Almeria, dit Montezuma, et quelqu'un doit-il vivre quand

1. Dryden, *Works* (*The Indian Queen*, A. I, I), vol. II, p. 230.
2. Dryden, *Works* (*The Conquest of Granada*, 1re part. A. III, I), vol. IV, p. 78.
3. Dryden, *Works* (*ibid.*, Introduction), vol. IV, p. 6.
4. Dryden, *Works* (*The Indian Emperor*, A. II, II), vol. II, p. 347.
5. Dryden, *Works* (*ibid.*, A. II, IV), vol. II, p. 352.
6. Dryden, *Works* (*ibid.*, A. III, II), vol. II, p. 362.

elle veut sa mort[1] ? » Une seule raison pourra faire échapper à ses coups celui qui va devenir sa victime et dont il est le rival jaloux, c'est la crainte — sentiment bien quintessencié ! — de rencontrer sous son poignard, dans le cœur de l'ennemi qu'il va frapper, l'image de l'être aimé[2]. Qu'il veuille lui-même se donner la mort ; s'il hésite, dans son désespoir, à se porter le coup fatal, c'est que ce même coup dont il se transpercerait le cœur y atteindrait l'image de la femme aimée[3]. S'est-il fait le champion de la cause féminine, il n'a rien à craindre, quel que soit le nombre des assaillants : « L'influence des belles est si grande pour guider nos épées que nous ne pourrions que vaincre une armée en défendant leur cause[4]. » Que s'il faut se disputer une belle, pas un instant un héros n'hésitera à mettre l'épée à la main et à lutter pour elle[5]. Pour elle aussi deux rivaux seront heureux de se battre et de se blesser grièvement : c'est le bonheur suprême de mourir pour elle et, s'il se peut, avec elle, pour que leurs cendres se mêlent sur le même bûcher[6]. Parfois cependant le héros bénira le sort qui le fait mourir le premier, car, ainsi, il n'aura pas la douleur immense de voir mourir sa bien-aimée[7]. Faire le sacrifice de sa vie, ce n'est pour lui qu'un jeu : il est prêt à mourir au premier reproche de sa belle[8]. Sûr de son amour, il est capable de tous les sacrifices : il renoncera même à tout jamais à son amante, s'il peut par là lui sauver la vie[9]. Est-il besoin d'ajouter que la constance et la fidélité sont inséparables d'un aussi puissant amour ? Une fois sa parole donnée, un héros ne saurait être parjure : prières, promesses, menaces, rien ne prévaudra contre sa foi jurée[10] ; l'inconstance n'est-elle pas le pire des maux[11] ? et un héros ne doit-il pas pouvoir toujours dire : « Je suis encore le même qu'au premier jour de notre

1. Dryden, *Works* (*ibid.*, A. III, IV), vol. II, p. 369.
2. Earl of Orrery, *Two New Tragedies* (*The Black Prince*, A. IV), p. 37.
3. Earl of Orrery, *ibid.* (*ibid.*, A. III), p. 25.
4. Settle, *Cambyses*, p. 37-38.
5. Dryden, *Works* (*The Indian Emperor*, A. V, I), vol. II, p. 394.
6. Dryden, *Works* (*The Indian Queen*, A. IV, II), vol. II, p. 268-270.
7. Dryden, *Works* (*ibid.*, A. V, I), vol. II, p. 274.
8. Dryden, *Works* (*The Indian Emperor*, A. II, IV), vol. II, p. 354.
9. Dryden, *Works* (*ibid.*, A. V, I), vol. II, p. 391.
10. Dryden, *Works* (*ibid.*, A. IV, II), vol. II, pp. 375-78, 383.
11. Earl of Orrery, *Two New Tragedies* (*The Black Prince*, A. II), p. 18.

amour[1] » ? Qu'importent la mauvaise fortune et les revers que peut avoir à endurer l'être aimé? L'amour héroïque survit à tout, toujours égal à lui-même, toujours inaltérable[2].

Mais cet amour si humble, si soumis, si fidèle, si désintéressé, a aussi des retours tragiques. Si un héros pleure parfois sur ses malheurs, si le plus brave reste désarmé en face des larmes de sa belle[3], s'il s'attendrit souvent et verse des pleurs abondants[4], son amour, désenchanté ou méprisé, peut lui inspirer, en même temps que tous les dévouements, toutes les violences et toutes les vengeances; il menacera de mort le père de son amante, si celui-ci ne consent pas à lui donner la main de sa fille[5]. Maximin, offrant son cœur à sainte Catherine qui se détourne, passera très vite des prières aux menaces en disant : « Sachez, princesse, que vous allez brûler d'un autre feu[6]. » Et c'est le bûcher qu'il veut dire. Il arrive même parfois qu'un amour dédaigné ou malheureux pourra inspirer la vengeance et la trahison, quand il n'ira pas jusqu'à faire commettre un assassinat[7].

Un héros n'est pas seulement amoureux : il y a dans son cœur les sentiments les plus chevaleresques. S'il est fier, hautain, en face des provocations d'un adversaire[8]; s'il lutte contre un rival, en un combat singulier dont, en cas de victoire, quelque Chimène héroïque sera le prix, il n'y a pas à craindre de lui la moindre surprise, la moindre manœuvre déloyale, la moindre traîtrise ; c'est le front haut et le regard droit qu'il affronte son ennemi. Brave et magnanime[9], il restera toujours tel en face d'un rival abhorré, grandiloquent, emphatique, discutant longuement les cas les plus subtils de casuistique amoureuse[10], s'attardant en déclamations aussi oiseuses qu'alambi-

1. Dryden, *Works* (*The Conquest of Granada*, A. IV, II), vol. IV, p. 182.
2. Earl of Orrery, *Two New Tragedies* (*The Black Prince*, A. III, I). p. 21.
3. Dryden, *Works* (*The Indian Emperor*, A. III, IV), vol. II, p. 369.
4. Dryden, *Works* (*ibid.*, A. IV, IV), vol. II, pp. 389, 400.
Earl of Orrery, *Two New Tragedies* (*The Black Prince*, A. III), p. 26.
5. Dryden, *Works* (*The Indian Queen*, A. I, I), vol. II, p. 231.
6. Dryden, *Works* (*Tyrannic Love*, A. III, I), vol. III, p. 411.
7. Dryden, *Works* (*The Indian Emperor*, A. IV. III), vol. II, pp. 382, 391.
8. Dryden, *Works*, *ibid* , A. I, II), vol. II, p. 341.
9. Dryden, *Works* (*ibid.*, A I, II), vol. II, pp. 335, 336, 339.
10. Dryden, *Works* (*ibid.*, A. II, IV), vol. II, pp. 352, 353.

quées[1], mais incapable d'un faux-fuyant ou d'un coup imprévu, encore moins d'une lâcheté; il se gardera même de profiter d'un heureux hasard qui fait tomber entre ses mains un adversaire sans défense : il pourrait le tuer, il n'en fait rien; il l'arme aussitôt d'une épée et lui dit de se défendre. Celui-ci est-il blessé à la main et laisse-t-il échapper son arme ? Le héros arrête le combat, ne reprend la lutte pour tuer son adversaire que lorsque les chances sont redevenues égales des deux côtés[2].

De tous les héros du drame de Dryden ou de ses contemporains, le plus connu, celui qui reste le héros-type, amoureux et chevaleresque, sonore et grandiloquent, c'est bien Almanzor, non pas l'Almanzor de Quinault[3], de taille bien petite à côté du héros de *la Conquête de Grenade*, mais une manière d'Artaban anglais, bruyant et batailleur, dont la grande voix et le panache flottant valent bien qu'on s'arrête un instant à le considérer. Almanzor est tout prêt à défendre les faibles : peu lui importe la bonté de la cause; c'est celle de l'opprimé, et cela lui suffit. « Je ne puis m'attarder à demander laquelle de ces deux causes est la meilleure : c'est celle-ci pour moi, car c'est celle de l'opprimé[4] », s'écrie-t-il, résolu. Avec lui, pas de surprise à craindre, pas de manœuvre traîtresse à redouter ; il ne fondra sur l'ennemi qu'après l'avoir défié selon les règles les plus sévères de la chevalerie ; c'est alors seulement qu'on le verra s'avancer, en tête, au tout premier rang, décrivant des moulinets de son glaive invincible[5]. Il est le héros redoutable entre tous : la victoire le suit partout, enchaînée à ses pas; fidèle toujours, elle est à ses côtés, et toujours elle lui sourit. « Alors vers le vaincu son destin l'entraîna ; le vaincu triompha et le vainqueur s'enfuit. Immense est son courage et sans bornes est son esprit, violent comme un orage, léger comme le vent : il n'y a d'autre idole à ses yeux que l'honneur; comme la peste il fuit l'attrait de la beauté ; né dans l'obscurité, sa valeur l'a grandi ; il n'existe pour lui de pouvoir que le sien[6]. » La

1. Earl of Orrery, *Two New Tragedies* (*The Black Prince*, A. IV), pp. 37, 42.
2. Dryden, *Works* (*The Indian Emperor*, A. III, III), vol. II, p. 363.
3. Quinault, *La Généreuse ingratitude*, éd. 1739, vol. I, p. 165.
4. Dryden, *Works* (*The Conquest of Granada*, 1re part., A. I, I), vol. IV, p. 40.
5. Dryden, *Works* (*The Conquest of Granada*, 1re part., A. I, I), vol. IV, p. 42.
6. Dryden, *Works* (*ibid.*), vol. IV, p. 45.

conscience qu'il a de sa puissance le rend indomptable et il s'écrie plein de forfanterie : « Les Maures n'ont-ils pas pour défendre leur cause le ciel et moi [1] ? » On ne se trompe pas, d'ailleurs, sur la valeur de son bras, et c'est bien à lui, c'est bien à l'invincible Almanzor que l'on attribue toutes les victoires passées et futures [2]. Est-il en face d'un ennemi qui le menace ? Très magnanime, il le met aussitôt en liberté pour que son adversaire puisse se battre et lui disputer la victoire [3]. Les femmes, admiratrices ravies, sont à ses pieds; subjuguées, implorant de lui un regard. « Tourne, ô puissant vainqueur, tourne les yeux vers moi, soupire Almahide, la reine de Grenade. — Mais, grand Dieu, que peut bien me vouloir cette femme ? reprend Almanzor. — Ce qu'une infortunée implore de son Dieu, » répond la reine tristement [4], Almanzor roule maintenant des yeux effrayants ; sa voix devient terrifiante : « De vous dire un seul mot, où trouver le courage ? se risque à murmurer Almahide ; votre voix est terrible ainsi que votre épée. Mais vous avez éteint les éclairs de vos yeux ; de même, s'il vous plaît, laissez votre tonnerre [5]. » Aussi, dès maintenant, c'en est fait d'Almanzor, le voici désormais amoureux : comme un lion qui, subitement, se sent pris et se débat, ainsi le héros se voit vaincu et demande grâce : « Je sens naître l'amour, il étouffe ma voix..... je ne veux pas t'aimer, rends-moi mon pauvre cœur, mais tel que tu l'as pris, et fier et courageux : il n'a pas été fait pour servir une femme ; semblable à un lion et nourri au désert, il errait librement, impossible à dompter [6]. » Le lion n'en est pas moins prisonnier. Qu'un rival se présente : fort de son nouvel amour, Almanzor se croit invincible ; il luttera volontiers, non contre un individu, mais contre des armées entières, voire contre tout l'univers armé. « Toi seul, tu ne vaux pas, certes, qu'on te réponde : va chercher des amis, amène des armées et convoque des mondes : quand vous serez unis, à votre oreille alors grondera mon tonnerre [7]. » A qui prétend l'épar-

1. Dryden, *Works* (*The Conquest of Granada*), vol. IV, p. 48.
2. Dryden, *Works* (*ibid.*, A. II, I), vol. IV, p. 50.
3. Dryden, *Works* (*ibid.*), vol. IV, pp. 51, 75.
4. Dryden, *Works* (*ibid.*, A. III, I), vol. IV, p. 70.
5. Dryden, *Works* (*ibid.*), vol. IV, p. 71.
6. Dryden, *Works* (*ibid.*), vol. IV, p. 72.
7. Dryden, *Works* (*ibid.*, A. III, I), vol. IV p. 76.

gner et lui laisser la vie, il répond sur un ton méprisant : « Moi, je suis un dieu pour toi... Adieu, quand je serai parti et loin de toi, pas une étoile au ciel ne te sera propice ; sur un coup de sifflet, ton destin prisonnier suivra sur mes talons ; partout où je fuirai, avec moi je saurai entraîner la fortune [1]. » Partout, en effet, la victoire le suit, « la victoire, en tous lieux, accompagne Almanzor [2] ».

Que peut en face d'un tel héros la résistance d'une femme? Que celle qu'il aime ne songe pas un instant à échapper à son amour qui, bien vite, deviendra obsédant, effrayant. « Si je ne suis esclave, alors je suis fantôme, et nul endroit, tu sais, n'est clos à un fantôme. Endormie, éveillée, à tes côtés toujours ; des plis de mon suaire, à ton oreille émue, près de toi, gémissant, je dirai mon amour : quand aux bras d'un amant tu dormiras, la nuit, glacée, entre vous deux, mon ombre glissera pour reprendre ses droits. Dis, ne vaut-il pas mieux dans ta couche nuptiale avoir le corps vivant de ton amant, plutôt que d'avoir un cadavre [3] ? » Voilà, certes, de quoi faire frissonner toute autre amoureuse qu'une héroïne de Dryden. Rien, d'ailleurs, n'est au-dessus des efforts d'Almanzor : les entreprises les plus hardies ne sont qu'un jeu pour lui : il saura tout tenter pour mériter celle qu'il aime. « Né pour donner des ordres, et non pour implorer, tu verras cependant ce que je puis pour toi. Que si ton père veut avoir une couronne, qu'il me nomme un royaume, il sera bientôt sien [4]. » A sa fantaisie, il dispose des couronnes, prêt toujours à braver les plus terribles ennemis sur un signe de sa belle. Telle est, en simple esquisse, la haute silhouette d'Almanzor, le héros de Dryden ; il a, très apparents, tous les traits qui caractérisent le premier personnage des drames héroïques : la fierté, la bravoure, la courtoisie, l'impétuosité, l'amour violent et fatal ; autour de lui retentissent le cliquetis des armes, le bruit des combats, les fanfares éclatantes, au milieu desquelles on distingue pourtant, tonnante en face d'un ennemi, assouplie aux pieds d'une belle, la grande voix de ces héros qui, panache en tête, passent avec fracas sur le théâtre de la Restauration.

1. Dryden, *Works* (*ibid.*, A. III, I), vol. IV, p. 77.
2. Dryden, *Works* (*ibid.*, A. IV, II), vol. IV, 94.
3. Dryden, *Works* (*ibid.*, A. IV, II), vol. IV, p. 95.
4. Dryden, *Works* (*ibid.*, A. IV, II), vol. IV. p. 97.

Derrière ces héros, si fatalement amoureux, si parfaitement dévoués à leur belle, se profile la silhouette moins chevaleresque des héroïnes du drame. Celles-ci sont amoureuses sans doute, d'un amour quelque peu subit et « en coup de foudre », comme celui de Cyderia, par exemple, qui, à peine a-t-elle entrevu Cortez, nouvellement débarqué, sent son souffle haleter, son pouls devenir plus fréquent et son sein se gonfler ; elle s'attache aux pas du héros sans pouvoir jamais s'en écarter, se plaignant d'ailleurs, que cet étranger lui ait ravi le calme dont elle jouissait, pour faire naître en elle mille tourments[1]. Cet amour, toutefois, est rarement absorbant : ces héroïnes conservent, en général, une merveilleuse présence d'esprit, ne perdant pas souvent de vue les avantages qu'elles recevront d'un héros en échange de leur amour. Pour elles, presque toujours, *love is business*. Qu'un amoureux n'essaie pas trop tôt de leur baiser la main ; d'un geste l'une d'elles saura l'arrêter et lui dire : « Halte, Monsieur, je ne puis pas encore vous accorder cette grâce, il faut d'abord que vous placiez la couronne sur ma tête ; vous me paierez ce que je vaux, et c'est un trône que je veux si l'on désire mon amour en échange. Si vous aviez cette couronne, alors peut-être pourrais-je me baisser pour la ramasser. » Que le héros amoureux lui demande : « Voudriez-vous, si j'étais roi, accepter mon amour ? » L'héroïne n'hésite pas un instant à lui déclarer avec une franchise plus brutale que flatteuse : « Oui, je l'accepterais, comme je l'accepterais, d'ailleurs, de tout autre que vous[2]. » Qu'il ne s'enorgueillisse pas trop vite, qu'il ne croie pas trop tôt la tenir sous le charme, elle a vite fait de se redresser très hautaine et de lui rappeler qu'après tout elle n'a pas abdiqué sa volonté, qu'elle reste bien maîtresse d'elle-même, libre de disposer de son cœur à sa guise. S'il se récrie, s'il proteste au nom de la parole donnée, elle lui répondra avec un beau cynisme : « C'était en une heure de plaisir, je reprends mon amour à cette heure. Et maintenant appelle-moi perfide et raille-toi de la femme, c'est tout le remède que vraisemblablement tu trouveras à tes maux. » Le héros déçu a quelque raison de s'écrier : « Avec quelle insouciance elle parle, avec quelle indiffé-

1. Dryden, *Works* (*The Indian Emperor*, A. I, 1), vol. II, p. 340.
2. Dryden, *Works* (*The Conquest of Granada*, 1re part. A. II, 1), vol. IV, pp. 53, 54, 55.

rence elle rompt ses engagements[1] ! » Une héroïne, digne de ce nom, ne perd jamais la tête. « Pendant que je m'élève, dit Lyndaraxe, mon pied doit rester sûr[2]. » Qu'une décision prise puisse compromettre ses intérêts, aussitôt elle deviendra hésitante. Qu'il s'agisse d'avantages à recueillir, elle se fera, froidement et de parti pris, souple et enveloppante, rusée et caressante : le héros ne pourra échapper au piège qu'elle lui tend : « je me serai fondue en lui avant que son cœur y ait pris garde[3]. » Perfidement enjôleuse, elle manie l'équivoque avec habileté, elle évite les engagements pris, les promesses formelles[4], sachant admirablement manœuvrer à travers les écueils, tour à tour tendre[5] et brutale, quand le héros, lancé par elle dans la mêlée, revient sans succès et sans espoir. Il n'a pas conquis le trône qu'elle convoitait ; pas un instant elle n'hésite à lui dire sans ambages : « Vous n'êtes qu'un homme quelconque, vous n'êtes pas roi. » Aussi comprend-on aisément l'indignation de celui-ci quand il s'écrie : « Oh ! fille ingrate, est-ce pour cela que je me suis révolté ? Je n'ai plus rien à dire ; je vous ai trop aimée. » Et elle d'ajouter, cyniquement indifférente : « Est-ce ma faute, si vous n'êtes pas heureux ? J'aimerais un roi, mais je déteste un pauvre révolté[6]. » Abdallah vraiment a quelque raison de s'écrier dans sa rage désespérée : « Il y a plus à se fier aux chiens de chrétiens qu'à toi[7]. » N'est-ce pas elle, en effet, qui déclare : « Ce que l'on appelle la constance n'existe pas : la fidélité ne lie pas les cœurs : tout n'est qu'inclination. Quelque esprit déformé ou quelque beauté à son déclin ont seuls pu faire une vertu de la constance en amour[8]. » Une héroïne sait qu'elle est toute-puissante sur la volonté de son amant, et celui qui, il y a un instant, proclamait que « l'honneur, une fois perdu, ne se retrouve plus », ne tardera pas, sous l'influence de la belle, à s'écrier : « Honneur, va-t'en ; es-tu autre chose qu'un souffle ? Je vivrai désormais

1. Dryden, *Works* (*The Conquest of Granada*, 1re part. A. III, i), vol. IV, p. 64.
2. Dryden, *Works* (*ibid*, A. IV, ii), vol. IV, p. 85.
3. Dryden, *Works* (*ibid.*, 2e part. A. III, iii), vol IV, p. 170.
4. Dryden, *Works* (*ibid.*, 1re part. A. IV, ii), pp. 86-87.
5. Dryden, *Works* (*ibid.*, *ibid.*, A. IV, ii), vol. IV, p. 81.
6. Dryden, *Works* (*ibid.*, *ibid*, A. V, i, vol. IV, p. 99.
7. Dryden, *Works* (*ibid.*, *ibid*, A V, i), vol. IV, p. 100,
8. Dryden, *Works* (*ibid.*, 2e part. A. III, iii), vol. IV, p. 173.

fier de mon infamie et de ma honte[1]. » De cette puissance irrésistible, elle abuse à tout instant, au gré de son caprice, promettant son amour au plus brave, sans cesse plus exigeante, imposant une tâche toujours nouvelle à ceux qui se disputent son cœur[2]. Rarement voit-on passer en elle une lueur de tendresse ou trembler une larme au bord de sa paupière ; cette amazone hautaine, guerrière, sait surtout se complaire au son des fanfares et au cliquetis des armes. Elle peut, comme lady Macbeth, mais sans trouble aucun, tramer un assassinat, manier l'épée et frapper une rivale à coups de poignard[3], virago sauvage, dont l'esprit n'est jamais troublé et dont le cœur est toujours de marbre, héroïne peut-être, femme jamais.

Voilà quels étaient les héros et les héroïnes du drame de la Restauration, de ces pièces à succès dont Nathaniel Les donnait la recette : « Prenez-moi, disait-il, une princesse jeune et belle, puis prenez un vainqueur éclatant, tout enivré d'émotion guerrière ; qu'il ne doive pas à une vaine rumeur sa renommée, mais que sous les yeux des dames il mette en pièces des escadrons entiers ; que celui qu'elles ont vu remporter la victoire et, de son glaive, soumettre des armées entières, aborde l'héroïne craintif et surpris, et reconnaisse qu'aucun courage ne saurait résister à l'éclat de deux beaux yeux, alors les loges sont pour vous, le but est atteint, et les dames, assises l'une à côté de l'autre, s'écrient : « Oh ! avec quelle émotion cette scène est écrite[4] ! » Et le succès, chez l'auteur, couronne ses efforts ; le parterre, les loges, les premières galeries et les galeries supérieures, tout retentit d'applaudissements enthousiastes : c'est là, en effet, la formule héroïque.

III

Quels étaient les défauts de ces pièces ? On les a déjà entrevus. C'est d'abord l'extravagance et l'emphase, extravagance dans la pensée, extravagance dans l'expression. Parmi les héros de Dryden, voire

1. Dryden, *Works* (*The Indian Emperor*, A. II, ii), vol. II, pp. 347-348.
2. Dryden, *Works* (*ibid.*, A III, i), vol. II, p. 356-358.
3 Dryden, *Works* (*Ibid.*, A IV, i), vol. II, p. 370-394.
4. Mrs. Manley, *Lucia* (Pro ogue by Sir Richard Steele), éd. 1720.

du drame héroïque tout entier, ceux qui détiennent le record de la grandiloquence et de l'enflure, ce sont certainement Maximin et Almanzor. Sans doute, le héros de l'*Amour tyrannique* de Scudéry est déjà *vastus corpore, animo ferus*, comme le dit Dryden[1], mais il est plus énorme encore dans l'œuvre du dramaturge anglais, où la sonorité des plaintes de Maximin en présence du corps de son fils[2] n'a d'égale que le vacarme de ses rodomontades et de ses provocations à l'adresse des dieux : « Quel besoin avaient les dieux de se mêler de moi ou des miens ? Ai-je jamais molesté votre ciel ? Alors pourquoi avez-vous fait votre ennemi de Maximin, qui vous payait un tribut qu'il ne vous devait pas ?... Et vous, pour tout cela, vous m'avez envoyé ces tourments ; mais, par les dieux, par Maximin plutôt, désormais c'est moi, c'est mon monde, qui vous déclarons la guerre à vous et aux vôtres. Veillez-y, ô dieux, car c'est vous qui êtes les agresseurs[3] ! » Cette emphase n'était pas, d'ailleurs, un accident : elle entrait dans les vues de Dryden ; elle était calculée : « Les poètes, comme les amoureux, disait Dryden dans le prologue de l'*Amour tyrannique*, doivent être hardis et audacieux[4]. » S'autorisant du *serpit humi tutus* d'Horace, il n'avait que railleries et mépris pour ceux qui, « rampant après le bon sens, commun et ennuyeux », sont par là même « à l'abri des absurdités », mais incapables aussi d'atteindre les sommets[5]. Son Almanzor de la *Conquête de Grenade* fut au moins aussi extravagant[6]. Ce sont les mêmes rodomontades, et, dans sa bouche, se retrouvent les métaphores les plus audacieuses, les hyperboles les plus risquées, les fanfaronnades les plus ronflantes, les vanteries les plus ridicules, celles qui, très voisines aujourd'hui de la parodie, n'auraient pas manqué, comme on l'a dit[7], de charmer le Chevalier de la Manche. Qui sait même si celui-ci n'aurait pas souri en entendant un ennemi lui déclarer : « Partout où tu seras, je dirigerai vers toi le jet de mon sang et t'en inonderai le visage... ;

1. Dryden, *Works* (*Tyrannic Love*. Preface), vol. III, p. 377.
2. Dryden, *Works* (*ibid.*, A. I, 1), vol III, p. 393.
3. Dryden, *Works* (*ibid.*, A. V, 1), vol. III, p. 464.
4. Dryden, *Works*, vol. III. p. 383.
5. Dryden, *Works* (*Tyrannic Love*. Preface), vol. III, p. 381.
6. Johnson, *Lives of the poets* (Dryden), pp. 138, 184, éd. Warne.
7. *Frazer's Magazine*. Aug., 1854, p. 161.

bien plus, mes bras lanceront ma tête contre la tienne[1]. » Don Quichotte ne se serait-il pas déridé en voyant une Bérénice ingénieuse, rencontrée sur sa route, lui déclarer, pour qu'il puisse la reconnaître dans l'autre monde où l'on n'a pas de corps, qu'elle portera un parchemin avec cette inscription : âme de Bérénice[2] ? Tant de pittoresque et tant d'imprévu n'eussent pas manqué de divertir même le héros de Cervantès : il est évident qu'on est là en plein galimatias. Il existe toutefois des circonstances atténuantes en faveur de Dryden : d'abord, il a reconnu ses erreurs et regretté de s'être trop laissé séduire par ces grandes images, cette emphase continuelle, ces tirades sonores, ces *rants* comme il les appelle, qui sont « les Dalilas du théâtre », irrésistibles enchanteresses qui l'ont trop longtemps tenu sous le charme[3]. Et puis, ce style élevé, ces grands sentiments, cette déclamation, ces images forcées dont la littérature française elle-même n'avait pas été exempte jusqu'en 1630[4], et dont on aperçoit quelques traces encore dans *le Cid*, étaient fort à la mode en Angleterre ; on les retrouve chez tous les poètes de l'époque, chez Boyle comme chez Howard, chez Settle comme chez Lee : c'est partout le même ton ; et si Granville condamne ces écarts chez Dryden, il les excuse presque aussitôt par la nécessité où se trouvait le poète dramatique de se soumettre à la mode[5]. Que celle-ci ait amené l'explosion de cette passion bruyante, soit ; mais ce ton uniformément élevé, cette enflure constante, cette extravagance de la pensée et de l'expression, se manifestant par ces images hautes en couleur et ces métaphores échevelées que l'acteur Powell[6] excellait à mettre en valeur, tout cela ne constitue pas moins un défaut capital dans l'œuvre dramatique des poètes de la Restauration. Pope fut le bienvenu quand, dans son *Art de sombrer en poésie*[7], il se prit à ridiculiser l'hyperbole et à la condamner à tout jamais.

1. Dryden, *Works* (*Tyrannic Love*, A. IV, 1), vol III p. 443.
2. Dryden. *Works* (*ibid.*, A. V, 1), vol. III, p 460
3. Dryden, *Works* (*The Spanish Friar*. Dedication), vol. VI, p. 407.
4. Faguet, *Cours et Conférences*, nov. 1895, mars 1896, p. 193-194.
5. Granville, *Works in verse and prose* (*Essay upon unnatural Flights in Poetry*), vol. I. p. 88, éd. 1736.
6. *Tatler* n° 3 ; *Spectator*, n°s 31, 40 ; *Biographica Dramatica*, mot *Powell*.
7. Pope, *Works* (*Life of Pope*, p. 360) ; aussi vol. X, p. 380-393.

La stature de ces héros était tellement haute, leur voix si sonore, qu'on eût pu dire de Maximin et d'Almanzor ce que Rymer[1] disait des héros d'opéra, à savoir que si Rabelais ressuscitait, son Gargantua, auprès d'eux, ne lui semblerait plus qu'un pygmée. De ces attitudes grandioses jusqu'à l'excès, de ces métaphores forcées jusqu'à la dernière tension, de ces grands sentiments sans cesse plus élevés, il résulte forcément des invraisemblances choquantes. Ainsi, dans l'*Empereur indien*, Montézuma apprend que, du rivage, on a aperçu « de grands arbres flottant tout droit sur les eaux, avec des ailes à leurs côtés, en guise de feuilles, emprisonnant tout le souffle des vents », tandis qu' « à leurs racines poussaient et voguaient des palais dont les flancs gonflés fendaient la mer soumise ». Et des « monstres venus du ciel », bien vivants, ont été entendus sur le rivage poussant des clameurs : on a vu étinceler leurs glaives, si bien qu'aucun courage humain n'est à l'abri de l'épouvante[2]. Tout ce galimatias pour annoncer que la flotte espagnole arrive faire la conquête du Mexique. Tandis que la terreur est à son comble, car les prophéties, par la voix du grand prêtre, annoncent la ruine, nul ne songe à courir aux armes, à agir enfin pour repousser l'envahisseur : on ne sait que discourir d'amour dans le camp menacé[3]. Ailleurs, dans *l'Amour tyrannique*, ce sont les mêmes invraisemblances : la reine Bérénice a dit de Maximin, son mari, en même temps assassin de son frère : « Je hais ce tyran, et sa couche me répugne » ; elle s'est réjouie de ne pas lui avoir donné d'enfants[4]. D'autre part, elle aime Porphyrius, qu'elle appelle « le pirate de son cœur » quand, prosterné à ses pieds, il lui baise la main. Tout à coup, sans hésitation, elle le livre à ses gardes, seulement parce que Porphyrius, voyant la mort de Bérénice certaine, et sentant que celle-ci redoute le coup suprême qui approche, lui a dit sans réflexion, uniquement pour la sauver elle-même, qu'il tuerait plutôt Maximin et se sacrifierait ainsi à son amour[5]. Contre toute lutte intérieure, partant contre toute vraisemblance, Bérénice retrouve subitement une loyauté entière, un

1. Rymer, *A short view*, p. 10.
2. Dryden, *Works* (*The Indian Emperor*, A. I, II), vol. II, p. 331-334.
3. Dryden, *Works* (*Tyrannic Love*, A. III, I), vol. III, p. 418.
4. Dryden, *Works* (*ibid.*, A I, I), vol. III, p. 395.
5. Dryden, *Works* (*Tyrannic Love*, A. IV, I), vol. III, p. 439.

dévouement absolu à la cause de son mari, au point de livrer et de perdre celui qui a eu l'idée de se sacrifier pour elle.

Si les héros de la Restauration étaient grandiloquents et hors nature, par conséquent invraisemblables, ils étaient aussi terriblement uniformes. Voltaire, dans le *Temple du Goût*, reproche à Racine que ses Pyrrhus et ses Néron, ses Hippolyte et ses Achille se ressemblent tous. Macaulay blâme chez Byron l'uniformité de ses héros[1] : Harold, Conrad, Lara, Manfred, Azzo, Ugo, Lambro, Don Juan, Caïn, sont essentiellement les mêmes personnages ; « ses femmes, dit-il, comme ses hommes, sont toutes d'une seule et même race : Haidee, Julia, Leila, Zuleika, ne font qu'une », et on peut dire, avec le critique anglais, que Byron n'a créé, en réalité, qu'un seul homme et qu'une seule femme. Le reproche est bien autrement fondé quand il s'agit des personnages du drame héroïque. En effet, dit M. Churton Collins, dans presque chaque drame nous retrouvons les mêmes principales marionnettes, les unes habillées en hommes et les autres en femmes. Les hommes représentent, soit un tyran faisant l'énergumène et le tapageur, tout fanfaronnade et emphase, comme Almanzor et Boabdelin, Maximin et Montezuma, soit, comme héros, quelque pseudo-chevalier tristement éprouvé, comme Cortez et Aurengzebe : les femmes, quelque Dulcinée courtisane qui est l'objet des désirs honnêtes ou malhonnêtes de l'homme qui est le héros. Elle a généralement pour rivale quelque autre Dulcinée qui l'inquiète, tandis que le preux chevalier a lui aussi quelque rival qui traverse son amour. Et derrière « ces marionnettes attifées d'un clinquant bizarre, celui qui les agite vivement sur le théâtre ne prend même pas la peine de parler en fausset, mais cause simplement de sa voix naturelle[2] ». Partout le même thème choisi par les dramaturges : c'est toujours l'amour. « Cette passion, dit Walsh, fait tout dans nos tragédies modernes. Un héros ne peut pas davantage lutter, être malade ou mourir sans amour qu'il ne peut naître sans une femme[3]. » En effet, cette uniformité des thèmes tragiques, cette ressemblance des héros se retrouve dans toutes les pièces de théâtre et chez tous

1. Macaulay, *Essays* (*Moore's Life of Lord Byron*), pp. 161-162, éd. Longmans.
2. J. Ch. Collins, *Essays and Studies*, p. 27.
3. Dryden, *Works* (*Works of Virgil*, Preface Walsh), vol. XIII, p. 338.

les poètes de la Restauration. Il n'y a pas loin, certes, de la *Destruction de Jérusalem* de Crowne à la *Conquête de Grenade* de Dryden, et Settle voisine de très près avec les Howard, les Boyle et les Lee. Perses, Anglais et Marocains parlent la même langue. Ce que Pepys reprochait aux pièces du comte d'Orrery s'applique à toutes les pièces de la Restauration. Les adversaires de Dryden ne s'y trompèrent pas, et Clifford eut raison de dire : « Les personnages sont tous pareils, ou tout au moins se ressemblent tellement qu'en toute sincérité je ne puis distinguer l'un de l'autre[1]. » Si Scudéry voulait que la Muse ne se trompât pas et ne jouât pas du flageolet en croyant sonner de la trompette[2], Dryden ne se trompe pas, il embouche la trompette éclatante, et c'est toujours la même fanfare qu'il joue sur le même instrument.

Voltaire était surpris que Corneille ait pu, en si peu de temps, produire tant de chefs-d'œuvre, se suivant d'année en année, et il ajoutait en parlant de Lope de Vega, de Garnier et de Calderon : « Quand on ne s'asservit à aucune règle, quand on n'est gêné ni par la rime, ni par la conduite, ni par aucune bienséance, il est plus aisé de faire dix tragédies que de faire *Cinna* et *Polyeucte*[3]. » Les dramaturges anglais s'étaient de leur plein gré, assujettis à la rime et à certaines règles de l'art classique, mais cela ne les empêchait pas d'écrire avec une hâte tout aussi blâmable. Les raisons en sont connues : le public étant relativement restreint, il fallait renouveler souvent le spectacle en représentant presque chaque fois, ou au moins à intervalles très rapprochés, des pièces nouvelles ; d'un autre côté, les auteurs étaient fort mal rétribués, puisqu' « à cette époque dix grosses pièces, c'était le plus haut prix payé pour une tragédie ou une comédie, et s'ils obtenaient cinquante livres de plus en jouant, ils s'estimaient heureux » ; de là, la nécessité d'écrire « au moins une pièce par an[4] ». Dryden, écrivait plus vite encore. Il ne lui fallut que sept semaines pour mettre debout *l'Amour tyrannique*. Aussi, disait-il avec quelque modestie : « Je ne prétends pas que

1. Johnson, *Lives*... (Dryden), p. 139.
2 Scudéry, *Alaric*, Préface, p. 13.
3. Corneille, *Polyeucte* (Preface de Voltaire).
4. Spence, *Anecdotes*, p. 113.

rien de ce que j'écris puisse être correct, cette pièce surtout qui a été composée et écrite en sept semaines, bien que la représentation immédiate en ait été ensuite empêchée par plusieurs accidents [1]. » Toutes les compositions dramatiques de la Restauration se ressentent en effet de la trop grande hâte avec laquelle elles ont été composés. Tous les poètes de l'époque pourraient tenir le langage que Guéret, dans son *Parnasse réformé*, met dans la bouche de la Serre : « Pour moi, je vous l'avoue, je n'ai presque point travaillé pour l'immortalité de mon nom ; j'ai mieux aimé que mes ouvrages me fissent vivre. que de faire vivre mes ouvrages, et j'ai toujours vû qu'un homme sage devait préférer les pistoles de son siècle aux vains honneurs de la postérité... Je laisse aux autres le soin de bien écrire, et je n'ai pour moi que celui d'écrire beaucoup. Enfin, dans un temps où j'ai vû qu'on vendait si bien les méchans livres, j'aurois eu tort, ce me semble, d'en faire de bons [2]. »

Un caractère encore à noter, c'est la licence déplorable de certaines situations. On a dit de la littérature au temps de Charles II qu' « elle ressemblait à une Messaline rentrant du lupanar [3] ». C'est souligner d'un trait vigoureux l'obcénité de certaines situations sur la scène anglaise. Ce jugement est sévère, mais juste, surtout en ce qui concerne la comédie : il est équitable toutefois de ne pas marquer l'époque de Dryden comme le point de départ de cette immoralité et de placer aux côtés du poète la source d'où jaillit toute cette corruption. Si, à la fin du XVIIe siècle, Jeremy Collier fit entendre ses protestations violentes contre la licence du théâtre [4], il avait été précédé, un siècle auparavant, par Northbrooke [5], par Stephen Gosson [6], qui conseillait déjà aux « gentlewomen » de ne pas assister aux représentations théâtrales, par Prynne [7], de douloureuse mémoire, et enfin

1. Dryden, *Works* (*Tyrannic Love*. Preface), vol. III, p. 379.
2. Frères Parfaict, *Hist. du théâtre français*, t. VI, p. 152.
3. *North American Review* (Prof. Frisbie's Inaugural Address delivered in the Chapel of the Univ. of Cambridge), vol. VI, p. 233.
4. Jeremy Collier, *A short View of the Immorality and Profaneness of the E. Stage* (1698).
5. Northbrooke, *Treatise against Dicing, Dancing, Plays and Interludes* (1577, circ.).
6. Stephen Gosson, *The Schoole of Abuse* (1579).
7. Prynne, *Histrio-Mastix* (1633). Voir Gardiner, *Hist of England*, vol. VII, p. 327 ; Greene, *Hist. of the E. people*, vol. V, pp. 166-182.

par Sir Richard Blackmore [1]. L'immoralité de la cour anglaise pouvait, à l'époque de la reine Élisabeth, se cacher sous le voile de la grâce et de la chevalerie, mais elle ne fit que s'étaler au grand jour sous Jacques Ier [2], sous Charles II et sous Jacques II [3]. Or, cette immoralité des courtisans se retrouvait, bien entendu, dans la littérature d'alors : les dramaturges romantiques, y compris le sacro-saint Shakespeare, n'en sont pas exempts ; il n'y a pas jusqu'au « moral » Massinger qui, par le choix des sujets et par la façon de les traiter [4], n'ait mérité, en une certaine mesure, les reproches que l'on entasse, avec une profusion peut-être exagérée, sur le nom de Dryden. On peut dire, à la décharge de celui-ci, avec un critique anglais, que l'obscénité de la Restauration était « un legs de l'ancien théâtre, et particulièrement des pièces de Beaumont et de Fletcher qui étaient, sur la scène, les pièces les plus populaires [5] ». Il n'y a pas à nier toutefois que, sous le règne de Charles II, cette grossièreté licencieuse devint absolument scandaleuse, soit à la cour [6], soit au théâtre. La muse comique en fut souillée tout entière; dans le drame héroïque on vit parfois étalées les situations les plus brutales : c'est ainsi que le jeune Harman, après une scène de séduction qui, du reste, très vite, se poursuit en termes fort grossiers, saisit une jeune fille tout récemment mariée : malgré ses cris et ses efforts pour échapper à des étreintes coupables, et avant le premier baiser du mari, il l'attache à un arbre de la forêt et la viole presque sur la scène [7]. Ces brutalités sont rares toutefois dans les pièces héroïques, mais il suffit qu'elles s'y rencontrent pour qu'on s'en détourne et qu'elles y restent comme autant de taches indélébiles.

Un autre défaut capital, c'est la longueur de certaines tragédies héroïques. L'une ayant réussi, l'auteur croit devoir prolonger la

1. Sir Rich. Blackmore, *Preface to « Prince Arthur » an Epic Poem* (1695) et *Satire upon Wit* (1700).

2. Greene, *Hist. of the E. people*, vol. V, p. 84.

3. Macaulay, *Hist. of England*. Jacques II et Arabella Churchill ; Monmouth et Lady Henriette Wentworth (trad. Montegut, vol. 1, pp. 503, 679, 681).

4. Ward, *E. Dramatic Lit.*, vol. III, pp. 506, 507. Gardiner, *Hist. of England*, vol. VII, pp. 291, 327, 337.

5. Pope, *Works*, vol. II, p. 67 (éd. Courthope, note).

6. Macaulay, *Hist of England* (trad. Montégut, vol. 1, pp. 199-200).

7. Dryden, *Works* (*Ambogna*, A. IV, II), vol. V, p. 57-60.

pièce, le succès et, partant, les bénéfices, en y ajoutant une suite qui est le développement du premier thème héroïque. Il en fut ainsi pour *la Reine indienne*. Cette œuvre ayant été fort applaudie, Dryden songea, sans la collaboration de Howard, à en donner une autre sur le même sujet ; des principaux personnages, deux seulement restaient vivants ; il en créa de nouveaux et écrivit *l'Empereur indien*. Le jour de la représentation il fit distribuer, à la porte du théâtre, une notice où il expliquait comment cette nouvelle pièce se rattachait à la précédente[1]. A l'espoir de retrouver le succès de *la Reine indienne* s'ajoutaient probablement aussi des raisons d'économie indiquées par le poète : « Les décors ont déjà servi, les costumes sont les mêmes que ceux que nous portions l'an dernier[2]. » Cela ne nuisit pas au succès de l'œuvre qui fut alors fort applaudie, et Montezuma put, sans cesser d'intéresser le public, rester sur la scène pendant dix actes. Toutefois les ennemis de Dryden s'en divertirent fort[3], et chez nous, aujourd'hui, on voit mal M. Sardou ou M. Rostand faisant distribuer à la porte du théâtre un petit imprimé indiquant aux spectateurs comment la pièce qu'ils offrent au public se rattache à une œuvre jouée l'année précédente. *Don Sébastien* était aussi d'une longueur demesurée. « Est-ce parce que, ayant perdu depuis longtemps l'habitude d'écrire, j'ai oublié la longueur ordinaire d'une pièce ? dit Dryden, est-ce parce qu'en entassant les caractères et les incidents, j'ai été dans la nécessité d'allonger l'action principale ? je l'ignore, mais la première représentation m'a convaincu de mon erreur : j'ai compris que la pièce était insupportablement longue[4]. » L'acteur Betterton y pratiqua de telles coupures que plus de douze cents vers furent supprimés sans que l'unité de la tragédie en ait souffert. On objectera peut-être que *Don Sébastien*, une des meilleures œuvres de Dryden, n'est plus, à proprement parler, la pièce héroïque. — Elle la rappelle encore en maint endroit par la grandiloquence et l'enflure habituelles aux héros de Dryden, et l'on voit reparaître

1. Dryden, *Works* (*The Indian Emperor*. Connection of the Indian Emperor to the Indian Queen), vol. II, p. 321.
2. Dryden, *Works* (*ibid.*), vol. II, p. 323.
3. *Biog. Dram.*, mot *Indian Emperor* ; Dryden, *Works*, vol. II, p. 321.
4. Dryden, *Works* (*Don Sebastian*. Preface), vol. VII, p. 306.

« les Dalilas du théâtre », compagnes ordinaires des Maximin et des Almanzor.

Un défaut, non moins grave peut-être, des tragédies de cette époque, c'est leur peu de valeur historique ; bien plus, c'est le mépris absolu et la contrefaçon même de l'histoire. Que ce soit chez le comte d'Orrery avec *le Prince Noir*, que ce soit chez Dryden avec *la Conquête de Grenade* et *l'Empereur indien* qui marquent le développement de la puissance espagnole, avec *Amboyna* où sont décrites les souffrances des marchands anglais à la merci des Hollandais, avec *le Roi Arthur* où est développée une des légendes nationales, avec *le Duc de Guise* où l'histoire de France sert de voile à une allégorie politique [1] ; que ce soit chez Lee avec *Néron* et *Sophonisbe*, chez Otway avec *Alcibiade* ou *Don Carlos*, partout l'histoire est sacrifiée ; historiens modernes ou historiens de l'antiquité, Tite-Live et Tacite, Cornelius Nepos ou Plutarque, tous sont jetés par-dessus bord, quand il s'agit de tracer le caractère d'Annibal ou de Néron : le poète « reproduit les récits de ces historiens comme un cauchemar reproduit les incidents chaotiques qui s'y entassent [2]. » Otway déclare qu'il a appelé son héros Alcibiade, mais qu'il pourrait tout aussi bien l'appeler Nabuchodonosor [3]. Néron, Annibal, Massinissa, Alcibiade, tous enfin deviennent ces héros braves et amoureux, terribles et faisant merveille sur le champ de bataille, mais faibles et désarmés, prosternés et geignants aux pieds de leur belle : ce sont tous des héros de roman, si bien que, devant « le calme Scipion » devenu subitement « éperdu et affolé », en face d'Annibal transformé en « esclave amoureux et plaintif », Rochester ne peut retenir un éclat de rire [4].

S'il faut aller jusqu'au bout, et ne rien omettre des défauts inhérents aux pièces héroïques, notons tout ce qu'il y a d'artificiel dans l'emploi si fréquent de l'antithèse, dans ce parallélisme d'expression dont Corneille avait peut-être donné l'exemple [5]. « O journée la meil-

1. *Edinburgh Review*, July 1855, p. 38.
2. Ward, *English Dramatic Lit.*, vol. III, p. 413.
3. Otway, *Works* (*Don Carlos*. Preface to the Reader), vol. I, p. 83. Voir aussi *Alcibiade* (Préface de Thornton) ; Langbaine, p. 396 ; *Biogr. Dram.* Alcibiades.
4. Langbaine, *Lives of the E. poets*, p. 326.
5. Corneille, *Polyeucte*, A. II, II ; A. IV, III.

leure et la plus heureuse de ma vie ! s'écrie Valeria. — O journée la plus maudite que j'aie jamais connue ! » réplique Placidius [1]. Et à l'acte suivant mêmes procédés de style. C'est ce que l'on a justement appelé un dialogue en tierce et en quarte, où chaque interlocuteur répond sur le même ton en usant presque des mêmes termes, sorte de jeu de raquette où le volant passe de l'un à l'autre joueur, vite reçu et, d'une main preste, aussitôt renvoyé.

Le drame de la Restauration, pourtant, n'avait pas que des défauts. Quelque nombreux et quelque apparents que ceux-ci aient été, il y a, chez certains poètes de l'époque, des qualités de tout premier ordre qu'on aurait mauvaise grâce de nier, ou même de déguiser. On trouve autre chose que de l'emphase dans les pièces de Dryden : on rencontre dans *Don Sébastien*, par exemple, telle scène d'une grandeur imposante — celle entre Dorax et Sébastien [2] — qui, à elle seule, au dire de Walter Scott, suffirait pour assurer à Dryden l'immortalité [3], car elle ne le cède pas beaucoup aux scènes les plus belles, même de Shakespeare. Sans parler de *Tout pour l'Amour*, où la manière de Dryden s'était modifiée pour créer presque un chef-d'œuvre, il y a, dans *l'Empereur indien*, comme dans *l'Amour tyrannique* et *la Conquête de Grenade*, des passages étincelants, quelques-uns de ces éclairs de génie — hélas ! éclairs seulement ! — qui nous éblouissent. W. Scott a signalé à notre admiration [4] les beaux vers mélodieux où Cortez et ses compagnons décrivent, ravis, les richesses du nouveau monde qu'ils viennent de découvrir [5]. Avec quelle grandeur tragique Cortez ne parle-t-il pas du calme qui suit la mort : « Dans la tombe, dit-il, aucune passion n'emplit le cœur : tout ce que nous gagnons par la mort, c'est d'être en repos [6]. » Avec quelle grâce et quelle fraîcheur ailleurs n'exprime-t-il pas le silence de la nuit : « Toutes choses se taisent et, comme la nature même, semblent mortes ; les montagnes paraissent pencher leur tête assoupie ; les petits oiseaux en leurs rêves répètent leurs chansons, et les fleurs

1. Dryden, *Works* (*Tyrannic Love*, A. I, I, A. II, I), vol. III, pp. 397, 399.
2. Dryden, *Works* (*Don Sebastian*, A. IV, III), vol. VII, p. 433 et suiv.
3. Dryden, *Works* (*Don Sebastian*. Introduction), vol. VII, p. 292.
4. Dryden, *Works* (*The Indian Emperor*. Introduction), vol. II, p. 319.
5. Dryden, *Works* (*ibid.*, A. I, I), vol. II, p. 325.
6. Dryden, *Works* (*ibid.*, A. II, IV), vol. II, p. 334

endormies sont tout humides des pleurs de la nuit [1]. » La description d'une ville en proie à la famine ne manque pas de force tragique : « Vous savez, et je sais aussi la détresse de la ville que le glaive et la famine oppressent en même temps, famine si terrible que ce qui est interdit à l'homme, même les plantes mortelles et les herbes au suc vénéneux, la faim farouche les recherche, et pour prolonger notre existence, nous dévorons avec avidité ce qui est pour nous la mort assurée : le soldat tombe sous l'assaut de la famine : ce sont des fantômes, et non des hommes, qui veillent sur les remparts. Tels des oiseaux frais éclos, dont la mère est tuée tandis qu'elle est en quête de sa proie, crient dans leur nid, la trouvent longtemps absente, et à chaque feuille qui tremble, à chaque coup de vent ouvrent le bec pour recevoir la nourriture qu'ils n'auront jamais ; de même crient les gens dans leur misère [2]. » Les dernières prières de Montezuma, avant de se poignarder, ne sont ni sans fierté ni sans grandeur : « Celui qui, né pour l'empire, vit amoindri, mérite le mépris du vainqueur ; les rois et leur couronne n'ont qu'un même destin ; le pouvoir, c'est la vie : quand il expire, ils meurent. Qu'on ne me parle plus de la vie : c'est maintenant une torture pire que tout ce que j'ai enduré : aucune tentation ne me la fera supporter, je veux mourir, malgré votre clémence qui s'abuse. J'ai été votre esclave et j'ai été traité comme tel ; la honte demeure quand la souffrance a disparu : je suis roi tant que j'ai ceci, mon épée, à la main. Il n'a pas besoin de sujets celui qui peut commander à la mort : il eût fallu l'enchaîner pour pouvoir me vaincre, mais elle est toujours à moi, et voici qu'elle me donne la liberté. (Il se frappe de son arme.) [3] »

Veut-on des images gracieuses ? On en trouvera jusque dans la bouche du rodomont Maximin : « Sois le bienvenu, ô Porphyrius, bienvenu comme la lumière aux oiseaux joyeux et la nuit aux amoureux [4]. » Avec quelle émotion Almahide sait opposer le calme de sa vie d'autrefois aux inquiétudes de l'heure présente ! « Quelle bénédiction avant ce jour fatal, quand tout ce que je connaissais de l'amour, c'était l'obéissance ! C'était la vie tranquille, sans la moindre rafale ; moins

1. Dryden, *Works* (*The Indian Emperor*, A. III, II), vol. II, p. 360.
2. Dryden, *Works* (*ibid.*, A. IV, II), vol. II, p. 375.
3. Dryden, *Works* (*ibid.*, A. V, II), vol. II, p. 404.
4. Dryden, *Works* (*Tyrannic Love*, A. I, I), vol. III, p. 390.

froide que la mort et pourtant aussi calme, calme bien profond ; mais l'amour ! tout est lutte et vertige, c'est l'ouragan de la vie [1]. » Elle peut aussi, en douces images, exprimer l'amour pressentant le danger qui menace : « Comme deux ramiers aimants, quand l'orage est proche, lèvent les yeux et le voient s'amonceler dans le ciel, chacun appelle sa compagne pour s'abriter dans les bosquets, laissant, non sans un murmure, leurs amours inachevées : perchés sur quelque branche qui se penche, ils sont là tout seuls et roucoulant, chacun écoutant la plainte de l'autre [2]. » Quelle grâce pour marquer comment l'âme va s'envoler du corps qu'elle habite ! « C'est fini ; cette chose active, l'âme, se prépare au départ ; la voici qui prend son vol, semblable aux hirondelles qui s'en vont chercher le printemps : comme elles, à l'heure dite, elle part, et s'envole vers d'autres contrées plus lointaines que celles-ci [3]. » Ce n'est pas, non plus, sans une profondeur philosophique vraiment shakespearienne que sainte Catherine dépeint les hésitations — on dirait celles d'Hamlet — en face de la mort : « Si nous pouvions vivre toujours, dit-elle, la vie vaudrait le prix que nous la payons ; mais nous mettons tous nos soins à garder ce qu'il faut perdre un jour. Nous sommes là, frissonnant sur la rive, et nous nous lamentons quand nous devrions plonger dans l'éternité. Un instant finit notre souffrance, et cependant ce choc de la mort, nous n'osons l'affronter. La pensée peut à peine le mesurer ; il passe trop vite pour le sablier : c'est parce que les vivants ne savent pas ce qu'est la mort qu'ils en redoutent l'épreuve, comme une chose nouvelle. Laisse-moi, devant toi, tenter l'expérience, et je vais te montrer comme on meurt aisément [4]. » Quelle tendresse Félicia ne met-elle pas à exprimer son attachement pour sa fille ! « Tu as été l'enfant que depuis ta jeunesse j'ai bien le mieux aimée : tu m'aimes bien aussi. Tout autour de mon cou tu te plaisais à passer tes petits bras d'enfant ; tu ne pouvais dormir sans moi au lit à tes côtés : tu recherchais mon sein à l'heure du sommeil ; pendant toute la nuit tu dormais, en travers, couchée sur ma poitrine. Ce n'était pas sans cause que tu m'aimais ainsi : tu peux te souvenir,

1. Dryden, *Works* (*The Conquest of Granada*, 1re part. A. V, II), vol. IV, p. 110.
2. Dryden, *Works* (*ibid.*, 2e part., A. I, II), vol. IV, p. 133.
3. Dryden, *Works* (*ibid.*, A. IV). p. 182.
4. Dryden, *Works* (*Tyrannic Love*, A. V, I), vol. III, p. 451.

quand, près des ondes du Nil, sur la rive du fleuve, tu jouais innocente, traçant dans l'eau des cercles avec une baguette, que le fleuve monta et déjà t'entraînait vers une mort rapide. T'apercevant de loin, j'accourus toute pâle, hors d'haleine ; je m'y jetai en hâte et j'arrachai des vagues mon trésor flottant, tant mon amour était plus puissant que la crainte [1]. » Il ne faut pas, non plus, omettre ce passage où Bérénice promet de revenir, au lendemain de la mort, invisible et fidèle, auprès de l'être aimé : « La mort fera disparaître ce qu'il y a en moi de terrestre, dit-elle. Toute âme et tout esprit, je reviendrai à l'appel de ton amour. A pas silencieux je te suivrai tout le jour, ou bien, au milieu des rayons de soleil, je jouerai devant toi. Puis je t'entraînerai vers les bosquets songeurs, et là nous revivrons nos amours d'autrefois. La nuit, sous tes rideaux, mon regard glissera, et pendant ton sommeil, entre mes deux bras vides, je reviendrai t'étreindre. Dans tes rêves souvent je serai près de toi, passant rapidement sous tes yeux demi-clos ; tout danger de ton lit je saurai écarter, mais surtout garde-le de tout nouvel amour. Et puis quand, à la fin, regretté, tu mourras, quand je te verrai naître à l'immortalité, comme une tourterelle à son ami retourne, je viendrai t'enseigner comment prendre l'essor dans l'étendue des airs [2]. »

Ces passages admirables, clous d'or étincelant au milieu de la pourpre héroïque, se trouvent non seulement dans l'œuvre de Dryden, mais aussi chez tous les poètes du temps. Chez Lee surtout ils se détachent particulièrement brillants. C'est, par exemple, le dialogue entre Néron et Sénèque, où celui-ci montre quels regrets un prince bon et généreux peut laisser derrière lui et combien, sans ces regrets, « les cendres d'un prince sont semblables à celles d'un mendiant, passant comme le sable au sablier du temps » [3]. C'est aussi le passage où Pison, ayant surpris la conversation de Petronius et de Poppée, s'indigne et accable celle-ci, qui, dit-il, ne sait plus rougir [4]. Les accents de Britannicus, son doute en face de la mort, ne manquent

1. Dryden, *Works* (*Tyrannic Love*, A. V, 1), vol. III, p. 432.
2. Dryden, *Works* (*ibid.*, A. III, 1), vol. III, p. 418.
3. Nathaniel Lee, *The Dramatic Works* (*The Tragedy of Nero*, A. I, sc. The Court), vol. III, p. 88, édit. 1734.
4. Nathaniel Lee, *The Dram. Works* (*ibid.*, A. III, sc. The Country), vol. III, p. 104.

pas de grandeur tragique : « Vérité ou mensonge, quand la tradition nous dit que l'âme ne meurt pas, mais, cachée sous un suaire comme sous un manteau funèbre, reste présente et active, semblable à la lune quand elle est frangée d'une auréole de nuages ? Quand la douce compagne de nos chagrins et de nos joies fermera de ses mains tremblantes nos yeux mourants, quand, tout éplorés, nos amis seront là debout et en deuil pour voir la torche fatale consumer ces restes, sera-ce la fin de toute pensée ? N'y aura-t-il plus d'autre souci, ni trône de bonheur, ni cavernes de désespoir, ni antres de ténèbres, ni séjours de gloire ? Alors tous nos discours faits sur les tombes ne sont que des contes. C'est quelque prêtre repu, somnolant sous la lampe, qui a fabriqué ces histoires de Champs Élysées et de lac de tristesses. Où, mais où donc allons-nous quand nous mourons ? Eh bien, là où sont les enfants qui ne sont pas encore conçus, la mort, c'est le néant : il n'y aura plus rien après la mort ; le Temps et le noir Chaos nous dévoreront tous [1]. » Le monologue d'Othon, déçu et désespéré, sur la perversité des femmes, vaut aussi d'être cité : « O enfer ! ton horreur ne peut égaler ses crimes ; hâte-toi, ô mon épée, dépêche et ses amours et sa vie... Comme tout ce que j'ai jamais aimé m'est aujourd'hui ravi ! Mon cœur est un fardeau, je voudrais m'en défaire. Jadis elle était belle : c'était la plus douce, la plus aimable des femmes ; elle était de mon cœur et l'amour et la joie, le joyau de ma vie. Fût-elle restée telle, quel bonheur j'aurais eu ! Mais la voici tombée et fière de sa faute. Ce sexe entier n'est rien ; il est faux et méchant plus que la mer perfide et que les vents changeants ; de craintes harassantes et d'espoirs palpitants il torture nos cœurs, nous privant brusquement des douceurs du sommeil et du repos moelleux. Oh ! elles sont habiles, expertes à user de fard et d'artifice, nous souriant en face, nous poignardant au cœur [2]. » Plus loin, dans cette même tragédie de Lee, Néron mourant a quelque chose des énergies farouches de Prométhée [3]. On pourrait encore citer les adieux de Massinissa et de Sophonisbe avant de boire à la coupe

1. Nathaniel Lee, *The Dram. Works* (*The Tragedy of Nero*, A. IV, III), vol. III, p. 114. Une série de jeux de mots à peu près intraduisibles dépare la fin du morceau.

2. Nathaniel Lee, *The Dramatic Works* (*ibid.*, A. V, III), vol. III, p. 123.

3. Nathaniel Lee, *The Dram. Works* (*ibid.*, A. V, III), vol. III, p. 129.

fatale [1], ceux de Statira et d'Alexandre [2], et bien d'autres passages qui, se détachant en plein relief sur le fond des tragédies héroïques, offrent les beautés de premier ordre du grand art de Shakespeare. Mais ce sont là, sans doute, des beautés éparses, des pierreries étincelantes qui, même serties dans le vers somptueux de Dryden, pouvaient valoir au poète un succès passager, sans lui assurer la même gloire auprès des générations futures. Ces passages lumineux, ces points phosphorescents, sont aujourd'hui comme des bijoux retrouvés dans des écrins pâlis et fanés sous la poussière des ans, presque de l'oubli.

IV

Pendant un temps au moins, il ne se rencontra personne pour élever la voix et protester contre pareilles exagérations. A une époque où le courage personnel pouvait décider du sort d'une bataille, où un guerrier, seul et confiant en la puissance de son bras, se tenait sur la brèche et couchait à ses pieds de nombreux assaillants, comme on le voit dans les récits de Froissart ou de Joinville, on eût compris l'enthousiasme du public pour les hauts faits d'un Maximin ou d'un Almanzor ; mais, au temps de Dryden, la cotte de mailles était, comme l'a dit Walter Scott, oubliée depuis longtemps et les armes à feu avaient remplacé la lance et la hache de combat ; la discipline militaire et l'habileté stratégique avaient succédé à la force et à la valeur personnelles. Le passé toutefois revivait en de nombreuses légendes, et les prouesses de jadis étaient transmises de génération en génération par la tradition fidèle des grands souvenirs d'autrefois. Cette tradition les perpétuait en quelque sorte, et les héros du moyen âge, retrouvés dans les romans venus de France, continuaient de vivre en des récits attachants, de sorte que si le public, familiarisé avec des exploits aussi chevaleresques que ceux d'Almanzor, n'y croyait pas d'une façon absolue, au moins ces prouesses ne révoltaient-elles pas

1. Nathaniel Lee, *The Dram. Works* (*Sophonisba ; or Hannibal's Overthrow*, A. V, fin), vol. III, p. 70-72.
2. Nathaniel Lee, *The Dram. Works* (*Rival Queens*, A. V, 1), vol. III, p. 275.

l'imagination des spectateurs[1]. Et puis, les Anglais, tout comme Boileau et Mme de Sévigné, s'abandonnèrent volontiers à l'admiration de ces grands sentiments et de ces « belles âmes » : comme eux, ils ne haïrent pas « les grands coups d'épée » et ne laissèrent pas de s'y « prendre comme à de la glu ».

Cependant, à mesure que cette atmosphère romanesque se dissipa un peu et que quelques rayons de claire lumière pénétrèrent dans ce milieu assez favorable au succès des héros de roman, on sentit vite ce qu'il y avait d'outré dans ces caractères plus grands que nature, écrasants, invraisemblables. Ce succès avait duré une dizaine d'années, de 1660 à 1670; cette dernière date, en effet, marque bien l'apogée de la tragédie héroïque. Le vers facile, brillant et sonore de Dryden, la grande voix de Betterton, l'appui assuré des grands et des lettrés ne suffirent plus pour conserver aux poètes d'alors les applaudissements enthousiastes qui avaient accueilli *la Conquête de Grenade*. La première attaque, coup de tonnerre dans un ciel jusqu'ici toujours bleu, se produisit inopinément. Ce fut en 1671 que Villiers, duc de Buckingham, un des courtisans les plus dissolus de son temps, aidé dans la composition de cette comédie-satire par d'habiles collaborateurs, tels que Clifford, peut-être Butler, probablement Sprat et d'autres encore, fit jouer la pièce intitulée *la Répétition*. Le plan, au moins, en avait été esquissé bien longtemps auparavant. Dès les premières années de la Restauration, c'est-à-dire, presque dès l'apparition des pièces héroïques, alors que D'Avenant et Howard inauguraient le nouveau système dramatique, le duc de Buckingham s'y était montré hostile : les tragédies héroïques lui avaient tout de suite déplu et, imité par quelques partisans, il était allé jusqu'à siffler une de ces premières pièces, *les Royaumes unis*, ce qui, d'ailleurs, avait failli lui coûter cher au sortir du théâtre[2]. Probablement obligé de se taire pour l'instant, soit à cause de la prédilection qu'avait marquée le roi, soit parce qu'il n'y avait rien à faire contre l'engouement général, il déguisa ses antipathies sans, pour cela, abandonner son projet de critique. Dès 1665, en effet, sa

1. Dryden, *Works* (*Conquest of Granada*. Introduction), vol. IV, pp. 1-2.
2. Dryden, *Works* (*Life of Dryden*), vol. I, p. 115. — George Villiers, *The Rehearsal*; Introduction, pp. 15-16 (Arber).

pièce était debout. Bilboa en était le principal personnage, représentant peut-être Howard, un des créateurs, comme on sait, du genre héroïque, mais, plus vraisemblablement, son contemporain D'Avenant. Le héros, en effet, portait, sur le nez, un morceau d'étoffe, tout comme D'Avenant, dont les narines étaient fort endommagées ; les circonstances n'étaient pas propices pour l'attaque, il fallut temporiser encore. Le moment vint pourtant où le duc de Buckingham put risquer sa satire. Aidé de ses collaborateurs, il transforma le type de Bilboa en celui de Drawcansir, parodie joyeuse et bruyante du héros favori de Dryden, l'invincible Almanzor, tandis que Dryden lui-même était représenté sous les traits de Bayes : ce nom rappelait les baies de laurier du poète-lauréat, et, par conséquent, désignait clairement celui que Villiers voulait atteindre. Au surplus, le noble duc avait pris la peine d'enseigner lui-même à l'acteur Lacy la façon d'imiter la voix, la manière de s'exprimer de Dryden : il lui avait appris les exclamations familières à l'auteur de *la Conquête de Grenade*, sa démarche, son costume, jusqu'à ses tics, tandis que de nombreuses allusions ou parodies de certains passages foisonnaient dans *la Répétition*. A quels mobiles obéit l'auteur de cette comédie-satire ? Peut-être y eut-il quelque sincérité chez le duc, comme chez ses collaborateurs, détracteurs de la tragédie héroïque, quand ils prirent la défense de Shakespeare, de Jonson et de Fletcher, mais il y eut aussi beaucoup de jalousie et pas mal de vanité blessée. Ils semblent moins défendre l'ancien théâtre qu'attaquer Dryden, le rival qui les domine tous. Ces attaques furent nombreuses et passionnées : les amis du poète intervinrent[1] ; le ton devint violent, la critique dégénéra en attaques personnelles, et Clifford déclara tout net qu'Almanzor était un échappé de Bedlam, le Charenton de l'Angleterre. *La Répétition* toutefois, quelque sévère et acerbe qu'elle ait été, ne dépassa pas les limites de la critique permise : elle mit admirablement en relief ce qu'il y avait d'exagéré, voire de ridicule dans toutes ces rodomontades héroïques.

Pourtant les attaques de Villiers et de ses amis n'eurent pas une

1. Contre et pour Dryden : *The Censure of the Rota on Mr. Dryden's Conquest of Granada* (1673). *A description of the Academy of Athenian Virtuosi... A Friendly Vindication of Mr. Dryden...* Voir Dryden's Life, vol. I, p. 133-135.

portée immédiate, et le ridicule que le duc de Buckingham avait accumulé sur la tête de Drawcansir ne tua pas Almanzor. Dryden, d'abord, eut assez d'habileté et de sang-froid pour simuler une parfaite indifférence ; il sut, pendant un temps au moins, déguiser le dépit qu'il ressentait intimement ; il fit semblant de ne pas se reconnaître dans le portrait de Bayes ; il alla même, dans la conversation, jusqu'à avouer que cette satire ne manquait pas de certaines qualités : tactique parfaitement habile. La première représentation fut un peu houleuse, car les amis du comte d'Orrery, de Rob. Howard et autres poètes héroïques se fâchèrent ; mais, comme le dit Walter Scott, ceux qui rient ont toujours raison de ceux qui se fâchent [1]. Le succès, d'ailleurs mérité, s'affirma bientôt, et on se moqua très heureusement des rodomontades de Drawcansir. On pouvait donc craindre, ou espérer, la disparition des pièces héroïques ; il n'en fut rien. *La Répétition*, que Rymer [2] compare aux *Grenouilles* d'Aristophane et dont il demande une représentation par semaine pour préserver la scène du vacarme qu'on y fait et des exagérations auxquelles on s'abandonne, n'eut pas une portée directe et immédiate. Le coup ne fut pas mortel, et le public ne fit pas comme les amis de Bayes et les acteurs qui, dans *la Répétition*, quittent le théâtre et s'en vont dîner sans dire au revoir à l'auteur, avant même la fin de la représentation des *Deux Rois de Brentford*. Néanmoins il est manifeste que Dryden ne se sentit plus aussi sûr de lui désormais. Sans doute il défendait encore passionnément son œuvre dans son *Essai sur les pièces héroïques* [3] publié en 1672, et tâchait, sans faire la moindre allusion aux attaques dirigées contre lui, de soutenir son Almanzor faiblissant ; mais, quand il écrivit une œuvre nouvelle, ce ne fut plus une tragédie héroïque qu'il composa, ce fut une comédie en prose, *le Rendez-vous, ou l'Amour dans un couvent* (1672), puis son *Marriage à-la-Mode*, écrit surtout en prose et représenté en 1673. Enfin, après un stérile effort dans *Amboyna*, tragédie horrible qui rappelle plutôt la décadence shakespearienne, et une manière d'opéra, imité du *Paradis perdu* et portant pour titre : *l'Etat d'innocence et la chute de*

1. Dryden, *Works* (Life of Dryden), vol. I, p. 118.
2. Rymer, *A short view*, p. 24.
3. Dryden, *Works*, vol. IV, p. 26.

l'homme, Dryden tenta un dernier essai de tragédie héroïque rimée dans *Aureng-Zebe*. Le prologue indique assez la pensée de Dryden et le profond revirement qui s'est produit en lui : il y dit adieu à la rime, « cette maîtresse si longtemps aimée », et déclare que, vraiment, « la passion est trop farouche pour se laisser ainsi enchaîner [1] ».

La tragédie héroïque ne mourut donc pas aussitôt ; mais il est certain que si le coup porté par Villiers ne lui fut pas fatal sur l'heure, elle fut néanmoins mortellement atteinte. Dryden lui-même, dont les illusions s'envolent lors de la représentation d'*Aureng-Zebe*, ne tarde pas à confesser que quelques-uns des vers mis dans la bouche de Maximin et d'Almanzor « crient vengeance contre lui » ; il se repent de s'être laissé séduire par les tirades emphatiques, « ces Dalilas du théâtre [2] ». Enfin le désenchantement est complet en 1685, et Dryden regrette avec quelque mélancolie les vingt années perdues pour l'art dramatique [3]. En 1690, il fait en ces termes l'oraison funèbre de la tragédie héroïque, morte depuis longtemps déjà : « L'amour et l'honneur, ces mauvais sujets de tragédie, sont maintenant complètement épuisés[4]. » Aussi, ces « monstres d'extravagance et de folie », comme les appelle Hume [5], disparaissent peu à peu de la scène, envahie désormais par la farce, le chant et la danse, ce qui fait dire à Crowne que les « faiseurs de jambes ont plus de succès à la cour que les poètes avec tout le noble feu qu'ils peuvent mettre dans leurs écrits [6] ». A la façon dont Almanzor est traité irrespectueusement de « lourdaud endormi » (*sleepy dowdy* [7]), il est visible que le prestige des héros de roman s'évanouit. La politique, la religion envahissaient la scène ; *Caïus Marius*, l'*Athée*, la *Venise sauvée* d'Otway en étaient remplis. Et avant Otway même, Dryden avait, dans son *Moine espagnol*, exploité l'esprit anticatholique de l'époque. Le *Duc de Guise* ne rappelle-t-il pas la Ligue et le Covenant,

1. Dryden, *Works* (*Aureng-Zebe*. Prologue), vol. V, p. 201.
2. Dryden, *Works* (*The Spanish Friar*. Dedication), vol. VI, pp. 406-407.
3. Dryden, *Works* (*Albion*. Preface), vol. VII, p. 242.
4. Dryden, *Works* (*Don Sebastian*. Preface), vol. VII, p. 307.
5. Hume, *Hist. de la maison de Stuart*, t. III, p. 470.
6. Crowne, *Works* (*The Married Beau*), vol. IV, pp. 234, 240, 241.
7. Dryden, *Works* (Epistle the 13th, note), vol. XI, p. 63.

et Crowne, dans *Henri VI*, n'avait-il pas « aspergé le pape d'un peu de vinaigre [1] » ? Or, ces œuvres de polémique où intervinrent en faveur du roi les Dryden, les Lee et les Otway ne contribuèrent pas pour peu à la décadence du théâtre. Ceux-ci oublièrent trop aisément que le génie, voire le talent, sont, mieux que le loyalisme le plus pur, des gages d'immortalité.

Ce fut alors l'époque des spectacles à grand effet, des exhibitions parfois bizarres : il fut question, pour reveiller l'attention fatiguée du public, d'amener sur la scène un éléphant d'une grosseur extraordinaire ; on recula seulement devant le danger qu'il y avait de voir le théâtre s'écrouler, si une trop large brèche était ouverte dans les murs pour faire entrer le pachyderme [2] ; on lâcha une volée d'oiseaux sur la scène [3], ce qui fit sensation tout autant que le fameux tonnerre inventé par Dennis [4]. On avait essayé, à un moment donné, de recourir au chant et à la danse pour soutenir les pièces de théâtre. Mauvais expédient, dit Motteux, « ces vessies ne peuvent les empêcher de sombrer ; les pièces deviennent si laides que toute aide est inutile : trois fois elles s'enfoncent, et c'est pour ne plus remonter [5] ». Cette constatation mélancolique du déplorable état de la scène, nous la retrouvons en tête de *la Double Détresse*, tragédie de Mrs. Pix : « Une pièce sérieuse en cet âge fantasque, sans ballade ou chanson, ne saurait plaire sur la scène... alors que les farces d'un paillasse français font les délices de la ville. Nos ancêtres n'avaient besoin ni de ragoûts français, ni de danses. Nourris simplement de beefsteaks, bravement ils vainquirent la France ; Ben Jonson et Shakespeare conquirent d'éternels lauriers ; l'esprit y suffit, au mépris de ces misérables artifices. » Et qu'est-ce qui plaît maintenant au théâtre ? Rien que les « bateleurs et les singes ». C'est en vain qu'à la fin du spectacle Miss Porter souhaitait un changement dans le goût de ses compatriotes : « Puissent vos plaisirs s'allier au bon sens, votre esprit s'amender, les gestes, les grimaces et la farce

1. Crowne, *Henry VI*. Prologue.
2. Genest, *Account of the E. Stage*, vol. II, p. 315.
3. Genest, *ibid.*, p. 351.
4. Pope, *Works*, vol. X, p. 332.
5. Ravenscroft, *The Anatomist or the Sham Doctor* (Prologue by Motteux).

enfin passer de mode [1] ! » Tout fut inutile : rien ne put sauver la tragédie mourante, ni les appels désespérés de Dennis, ni le talent de Rowe et d'Otway, pas même les préceptes et l'exemple du classique Addison et de ses successeurs.

1. Mrs. Pix. *The Double Distress* (Prologue and Epilogue), éd. 1701.

CHAPITRE VIII

La tragédie en Angleterre et l'influence française.

I

Comment se fait-il que cette chute ait été ainsi irrémédiable ? Comment s'expliquer que cette déchéance se soit produite si vite et si définitive? Y a-t-il donc dans ce système dramatique un germe de décomposition et de destruction fatales ?

Nous allons le trouver dans l'hétérogénéité des éléments qui le constituent et l'inaptitude des auteurs dramatiques, soit à concevoir une formule nouvelle, pourtant entrevue un instant par Dryden, soit enfin à se hisser jusqu'à la hauteur de Corneille et de Racine.

Quels étaient les éléments constitutifs du drame héroïque? Un large courant romantique parcourait en tous sens ce monde bruyant où les Maximin et les Almanzor faisaient entendre le fracas de leur colère et le cliquetis de leurs armes. Sans doute les théoriciens de cette tragédie à panache, les Dryden et les Howard surtout, parlaient des unités de temps, de lieu et d'action, mais c'était plutôt parce que, troublés par leurs lectures et aussi par l'exemple de la France, ils cherchaient une sorte de compromis entre le drame shakespearien et le drame nouveau, une formule qu'ils ne trouvèrent pas. Le génie d'une nation, qui est en quelque sorte l'âme de son âme et comme l'émanation de sa vie intime, ne saurait disparaître en un jour, quelque violent que soit le caprice du moment. Le présent a toujours ses racines dans le passé : il en est le prolongement : on ne peut l'en isoler. Le drame shakespearien ne pouvait donc subitement mourir tout entier, et la littérature dramatique subir une orientation absolument nouvelle. La floraison des œuvres romantiques avait été trop luxuriante et trop embaumée pour que sa vigueur se fût tout d'un coup étiolée et son parfum à tout jamais

évanoui. La formule héroïque pouvait exclure Shakespeare — et cette exclusion, d'ailleurs, ne s'y trouvait pas absolue, car Dryden a fait du grand Will un des plus beaux éloges qui aient jamais été écrits, — sans que le génie shakespearien fût pour cela impuissant à pénétrer les œuvres nouvelles. Le romantisme de Shakespeare se retrouve donc un peu partout dans le drame de la Restauration, même dans les œuvres qui semblent devoir s'en écarter le plus et s'inspirer de la mode nouvelle plus que du génie national. Ce qui nous rappelle le passé, ce sont les cris d'assaut : en avant ! en avant ! que l'on entend dans *l'Empereur indien*[1] ; c'est le choc des épées qui y retentit avec violence entre les Indiens et Vasquez[2] ; c'est l'éclair et le tonnerre des canons apportant « la mort invisible sur des ailes de feu » ; c'est le vacarme de la lutte résonnant jusque sur la scène[3]. Qu'on ne s'étonne pas des roulements de tambour et des fanfares guerrières, Dryden est là pour les justifier : « A ceux qui trouvent mauvais le fréquent usage que je fais des tambours et des trompettes, des combats représentés par moi, je réponds que ce n'est pas moi qui les ai introduits sur le théâtre anglais : Shakespeare en usait fréquemment, et, bien que Jonson ne montre aucun combat dans son *Catilina*, cependant on entend, derrière la scène, le son des trompettes et les cris des armées qui combattent. Mais je vais plus loin et j'ajoute que ces instruments guerriers et même ces batailles qui se livrent sur le théâtre ne laissent pas d'être nécessaires pour produire les effets d'une pièce héroïque, c'est-à-dire pour exciter l'imagination des spectateurs et leur persuader pour un instant que ce qu'ils voient sur la scène s'accomplit réellement... Que le théâtre du Red Bull en ait autrefois fait autant, cela ne prouve rien contre notre manière de voir, pas plus qu'il ne conviendrait à un médecin de s'abstenir de prescrire un remède éprouvé parce qu'un charlatan l'a employé avec succès[4]. » Pope viendra trop tard pour qu'on entende sa voix, protestant dans la *Dunciade* contre le bruit fait sur la scène et le tonnerre de Dennis retentissant aux

1. Dryden, *Works* (*The Indian Emperor*, A. II, III), vol. II, p. 349.
2. Dryden, *Works* (*ibid.*, A. IV, IV), vol. II, p. 386.
3. Dryden, *Works* (*ibid.*, A. II, IV), vol. II, p. 351.
4. Dryden, *Works* (*Essay on Heroic Plays*), vol. IV, p. 25.

oreilles des spectateurs[1]. La dague et le poison font aussi merveille dans la tragédie héroïque et le sang y ruisselle à flots. Les scènes les plus violentes rappelant, en la dépassant peut-être, l'horreur pourtant bien tragique du théâtre de Ford et de Webster, se passent sur le théâtre, y jetant l'épouvante. Dans *l'Amour tyrannique*, par exemple, il y a telle scène où Placidius poignarde Maximin, qui, luttant avec lui, finit par lui arracher le poignard et l'en frappe à son tour. Placidius tombe, et l'empereur, qui lui a porté ce coup mortel, trébuche, puis s'assied sur le corps de son ennemi à terre, voulant, dit-il, savourer seul sa vengeance : il essaie de se relever, retombe sur le corps de Placidius, le poignarde à nouveau, et quand celui-ci meurt, Maximin le frappe encore et expire lui-même sur le corps pantelant de son ennemi[2]. Dans *Amboyna* on voit sur la scène les Anglais mis à la roue et les Hollandais en train de les torturer, véritables brutes lâchées sur le théâtre[3].

Dryden n'était pas seul à représenter des scènes de sauvagerie repoussante. C'est ainsi que, dans *Cruauté des Espagnols au Pérou*, on apercevait à distance une prison sombre, puis des roues et autres instruments de supplice avec lesquels les Espagnols torturaient les indigènes et les marins anglais récemment débarqués pour reconnaître la côte. On voyait deux Espagnols, en longs manteaux, le rapière et la dague au côté, occupés, l'un à tourner la broche, l'autre à arroser, rôti humain, un prince indien qui cuisait sur le feu. On peut citer également dans *Titus Andronicus* de Ravenscroft ce passage où, le rideau tiré, on apercevait la tête et les mains de Demetrius et de Chiron accrochées au mur, tandis que les corps, assis sur des chaises, étaient enveloppés de linges ensanglantés. Ce n'était pas plus horrible que la vue de Lavinia paraissant, les mains et la langue coupées, les cheveux épars et les vêtements en désordre, comme si elle venait d'être violée[4]. Settle, dans son *Impératrice du Maroc*, représentait une chambre de torture toute hérissée de crochets, toute piquée d'ossements, de membres mutilés et jonchée de corps morts. On ne vit jamais peut-être pareil entasse-

1. Pope, *Works* (*Dunciad*), vol. IV, p. 284, éd. Elwin, Courthope.
2. Dryden, *Works* (*Tyrannic Love*, A. V, 1), vol. III, p. 464
3. Dryden, *Works* (*Amboyna*, A. V, 1), vol. V, p. 85.
4. Beljame, *Le Public et les Hommes de lettres en Angleterre*, p. 36 (texte et notes).

ment de cadavres. Il n'y a pas moins de quatre morts dans *l'Empereur indien*, sans compter les blessés. Dans *l'Amour tyrannique*, on voit au moins sept cadavres, et dans *Neron* de Lee nous allons jusqu'à huit. Nous ne sommes plus au théâtre, nous sommes dans une boucherie.

Et pour ajouter encore, s'il se peut, à l'horreur de pareilles exhibitions, sur ces cadavres étalés à la scène glissent des fantômes terrifiants. C'est Almanzor qui tressaille en face de l'ombre qui lui dit : « Je suis le fantôme de celle qui t'a donné le jour [1] » ; c'est Hérode et Marianne qui, chez Boyle, se trouvent en face d'une troupe de spectres [2] ; c'est Britannicus qui aperçoit le fantôme de Gyara au moment où Poppée s'est évanouie dans ses bras et où il reçoit ses aveux, tandis que l'ombre de Caligula apparaît également à Néron endormi [3] ; c'est aussi le fantôme de Darius richement vêtu, « plus vivant que lorsqu'il était réellement en vie », qui sourit et montre du doigt ses meurtriers [4]. Chants et danses d'esprits aériens pour plaire à la duchesse de Monmouth [5], danses et chœurs des Maures [6], enchantements de Nigrinus, antres de magiciens [7], charmes et incantations, apparitions d'esprits évoqués par ces magiciens [8], hippocentaures et chimères, fées et pygmées, tout l'arsenal romantique de Shakespeare et de son école peut, au gré du poète, être fouillé, toutes les fictions poétiques sont de mise sur la scène [9].

Bien plus, les poètes de la Restauration ne se contentaient pas d'emprunter à leurs devanciers leurs procédés littéraires, leur méthode de composition, ils allaient parfois jusqu'à imiter tel passage, telle scène des grands romantiques. Ne retrouve-t-on pas quelque chose de Lady Macbeth sous les traits d'Almeria engageant son frère Orbellan à assassiner Cortez ? Elle le pousse au crime, elle le

1. Dryden, *Works* (*Conquest of Granada*, 2e part., A. IV, III, vol. IV, p. 188.
2. *Biogr. Dram.*, mot *Herod the Great*.
3. Lee, *The Dramatic Works* (Nero, A. IV, III), vol. III, pp. 115-116.
4. Crowne, *Works* (Darius, A. V, fin), vol. III, p. 455.
5. Dryden, *Works* (*Prince Arthur*, Dedication ; *Tyrannic Love*, Introduction) ; Settle, *Works* (*Cambyses*, A. I, I), p. 49.
6. Settle, *Works* (*The Empress of Morocco*, A. I, I), pp. 7-11.
7. Dryden, *Works* (*Tyrannic Love*, A. I, I), vol. III, p. 387.
8. Dryden (*The Indian Emperor*, A. II, I), vol. II, p. 341.
9. Dryden, *Works* (*The author's apology for heroic poetry*), vol. V, p. 120.

soutient quand il hésite, craignant le remords : les reproches d'Almeria quand Orbellan a échoué, ses emportements, tout cela n'éveille-t-il pas en nous le souvenir du drame shakespearien [1] ? Cumana et Aglave, les prêtresses de Bellone s'adressant à Annibal, ne rappellent-elles pas les sorcières prédisant l'avenir à Macbeth [2] ? Et ne retrouve-t-on pas les mêmes sorcières dans ces esprits chantants qui viennent recevoir Timandra à l'entrée de l'Élysée [3] ?

Sous ces couleurs romantiques et dans ce milieu éclairé parfois des rayons mourants du génie shakespearien, un spectateur quelque peu attentif reconnaissait, d'un simple coup d'œil, le type du héros de roman, tel que l'avaient créé d'Urfé et Gomberville, La Calprenède et les Scudéry. Les romans français avaient été lus, admirés et traduits avant même le retour en Angleterre des exilés venus de France. Le faux héroïsme fleurissait déjà outre-Manche quand les royalistes arrivèrent, eux-mêmes tout disposés à relire dans leur langue maternelle les hauts faits des héros de roman. On sait tout le succès qu'avaient obtenu en Angleterre les œuvres de nos romanciers héroïques, où, de nos jours même, nous assure-t-on, il n'est pas rare de trouver, dans telle antique demeure de province ou en quelque coin perdu d'un grenier, les romans de longue haleine signés de Mlle de Scudéry ou de Gomberville [4]. Les grandes dames de la cour de Charles II voyagèrent elles aussi au pays du Tendre. Celles qui, semblables à l'Aurelia de Dryden dans *Amour d'un soir* [5], relevaient leurs cheveux en face du miroir, l'appelaient aussi « le conseiller des grâces », ainsi que le faisaient leurs devancières parisiennes. Comme aux Françaises d'alors, car les *Précieuses ridicules* sont de 1659 et *Sganarelle* est de 1660, quelque Gorgibus anglais, après avoir pesté contre ces « sottes billevesées », aurait pu dire à ses compatriotes :

> Voilà, voilà le fruit de ces empressements
> Qu'on vous voit nuit et jour à lire vos romans ;

1. Dryden, *Works* (*The Indian Emperor*, A. III, I), vol. II, p. 359.
2. Nath. Lee, *The Dram. Works* (*Sophonisba*, A. IV, I), vol. III, p. 49.
3. Otway, *Works* (*Alcibiades*, A. V, II), vol. I, p. 65, éd. 1813.
4. Ed. Gosse, *From Shakespeare to Pope*, p. 261.
5. Dryden, *Works* (*An Evening's Love*, A. III, I), vol. III, p. 296.

De quolibets d'amour votre tête est remplie,
Et vous parlez de Dieu bien moins que de Clélie.
Jetez-moi dans le feu tous ces méchants écrits
Qui gâtent tous les jours tant de jeunes esprits.

(*Sganarelle*, sc. I.)

Chacune d'elles, en effet, partagea l'engouement dont ne pouvaient se déprendre ni Boileau ni Mme de Sévigné, et l'on eût pu entendre mainte grande dame de la cour anglaise dire elle aussi : « ... Je ne laisse pas de m'y prendre comme à de la glu. La beauté des sentiments, la violence des passions, la grandeur des événements, et le succès miraculeux de leur redoutable épée, tout cela m'entraîne comme une petite fille, j'entre dans leurs affaires [1]. » Et cette mode du roman héroïque n'était pas florissante à Londres seulement. Elle pénétra jusque dans le pays de Galles [2]. La vie sociale refléta quelque chose de cet héroïsme des romans : on se complut dans la société anglaise à afficher, sans grande conviction du reste, le dévouement chevaleresque à la femme, si bien que les dames de la cour devinrent les reines de la littérature. Waller emplissait ses vers de leurs louanges. Le théâtre n'exista plus que par elles et pour elles : c'est pour elles que les poètes dramatiques écrivirent, fiers de leurs éloges, désespérés de leurs blâmes. Dryden, Lee, Southern s'efforcèrent de leur plaire et mendièrent leur bienveillance. Elles furent les arbitres du bon goût et les reines de la critique. Longtemps elles exercèrent leur puissance quasi tyrannique, si bien que Steele prit bien garde de les négliger quand il s'agit d'assurer le succès du *Spectateur* [3] et que, bien plus tard encore, Upton constatait toute leur influence sur la littérature ; il notait le soin mis par tous à leur plaire en leur parlant d'honneur, d'amour et de galanterie [4]. Toutes les dames d'outre-Manche, qui avaient, elles aussi, « la tête farcie de romans », furent flattées en voyant que ces héros, assez audacieux pour insulter les rois et provoquer les dieux en termes sonores, tombaient à leurs pieds sans force et sans énergie [5]. Aussi le succès de la tragédie

1. Boileau, *Œuvres complètes*, t. III, p. 176 (note), édit. Gidel.
2. Jusserand, *le Roman anglais au temps de Shakespeare*, p. 27.
3. *The Spectator*, n° 4.
4. Upton, *Critical Observations on Shakespeare*, p. 32.
5. Langbaine, *Lives of the E. poets*, Préface.

héroïque fut-il tout de suite assuré, l'amour envahissant le théâtre et devenant le ressort unique de toute action dramatique. Des passions multiples que Shakespeare avait jadis montrées sur la scène, la mélancolie rêveuse et inagissante dans *Hamlet*, la cupidité vindicative dans *le Marchand de Venise*, l'ingratitude filiale dans *le Roi Lear*, l'ambition dans *Macbeth*, la misanthropie dans *Timon*, la jalousie dans *Othello*, il ne resta qu'une, l'amour, non plus même l'amour enchanteur de Roméo et de Juliette, mais l'amour romanesque, l'amour extravagant, sonnant faux, comme une mauvaise pièce. Et c'est dans les romans français du XVIIe siècle que les dramaturges anglais allèrent chercher, avec cette conception de l'amour, le sujet de leurs drames. C'est là que doivent regarder ceux qui, à l'exemple de Langbaine [1], veulent découvrir l'origine de nombreuses tragédies héroïques, ou ceux qui, avec Addison, désirent retrouver le prototype de tous ces héros sans cesse exposés aux blessures d'une passion fatale, toujours prêts à « mourir d'amour [2] ». Il ne faut pas songer à indiquer tous les rapprochements qu'il y aurait à faire ici entre les deux littératures, même après les indications précieuses fournies par Langbaine, qui a eu la longue patience, un peu systématique peut-être, de rechercher dans les romans français l'origine de quantité d'épisodes, de caractères ou de pièces héroïques ; notons toutefois quelques-uns de ces rapprochements.

Les romans de La Calprenède ont été une source abondante à laquelle les poètes anglais n'ont pas manqué de puiser ; sa *Cléopâtre* a fourni à Mrs. Behn son *Jeune Roi* [3] ; à Lee, sa *Gloriana* ou *la Cour d'Auguste* [4] ; à Samuel Pordage, le sujet d'*Hérode et Mariamne* [5]. Son *Pharamond* a engendré le *Théodose ou la Force de l'Amour* de Lee [6]. Sa *Cassandre* a donné à Banks l'histoire de ses *Rois rivaux*, surtout le caractère d'Oroondates [7] ; à Edward Cook, son *Triomphe de l'Amour*,

1. Langbaine, *Lives of the E. poets*. Préface.
2. *The Spectator*, n° 377.
3. Langbaine, *Lives...*, p. 12 ; *Biogr. Dram.*, Young King ; Genest, *Hist. of the Stage*, vol. I, p. 272 ; Ward, *E. Dram. Lit.*, vol. III, p. 309.
4. Langbaine, *Lives. .*, p. 322 ; *Biogr. Dram.*, Gloriana ; Ward, *E. Dram. Lit.*, vol. III, p. 309.
5. Langbaine, *Lives...*, p. 406.
6. Langbaine, *Lives...*, p. 327 ; *Biogr. Dram.*, Theodosius.
7. *Biogr.-Dram.*, The Rival Kings ; Genest, *Hist. of the Stage*, vol. I, p. 200.

tragédie qui ne fut jamais jouée, mais imprimée en 1678[1]. Les *Reines rivales* de Lee ne sont pas sans rien devoir au roman de La Calprenède, non plus que *le Siège de Babylone* de Sam. Pordage[2], et Artaban semble bien être un ancêtre d'Almanzor.

Les Scudéry eux aussi n'ont pas manqué de fournir beaucoup aux poètes dramatiques anglais : ils furent, plus qu'aucun autre romancier peut-être, mis à contribution par les imitateurs. A *Ibrahim ou l'Illustre Bassa*, Settle doit son propre *Ibrahim*[3], tandis que lord Orrery empruntait, pour en faire son *Mustapha*, l'épisode de Mustapha et Zéangir détaché du roman de Georges Scudéry[4]. Il y a certaine situation, même de comédie, dans les *She Gallants*, qui se rattache aussi à cette œuvre de Scudéry[5]. A *Artamène ou le Grand Cyrus* Killigrew aurait pris sa *Cicilia et Clorinda*[6]. Walter Scott, sur l'autorité de Langbaine, et d'après l'aveu même de Dryden qui n'en fait pas mystère[7], reconnaît que le dramaturge anglais a emprunté le fond de l'histoire de *la Vierge Reine* au *Grand Cyrus*[8]. Une scène d'*Aureng-Zebe* viendrait également du roman de Scudéry. Banks, évidemment, doit à ce même roman sa pièce intitulée *Cyrus le Grand ou la Tragédie de l'amour*. Il n'y a pas jusqu'à la comédie du *Marriage à-la-Mode* qui ne puisse être rapprochée de certains passages du *Grand Cyrus*[9]. C'est *Clélie* qui a fourni à Lee une partie du sujet de *Lucius Junius Brutus*[10], et c'est à *Almahide ou l'Esclave Reine* que Dryden est surtout redevable pour sa *Conquête de Grenade*[11].

Les dramaturges anglais qui avaient tiré des romans français, comme on le voit, nombre d'incidents, de caractères et de sujets de pièces, allèrent jusqu'à puiser même dans les quelques imitations de ces romans que certains écrivains anglais avaient faites. Lord

1. Langbaine, *Lives*..., pp. 71-72.
2. Langbaine, *Lives*..., p. 406.
3. Langbaine, *Lives*..., p. 441.
4. Ward, *E. Dram. Lit.*, vol. III, p. 343.
5. *Biogr. Dram.*, The Gallants.
6. Langbaine, *Lives*..., p. 312.
7. Dryden, *Works* (*The Maiden Queen*, Préface), vol. II, p. 421.
8. Dryden, *Works* (*ibid.*, Introduction), vol. II, pp. 415-416.
9. Langbaine, *Lives*..., p. 166.
10. Langbaine, *Lives*..., p. 323 ; Genest, *Hist. of the E. Stage*, vol. I, p 310.
11. Langbaine, *Lives*..., p. 157 ; Dryden, vol. IV, p. 1.

Orrery, par exemple, n'était pas seulement un poète dramatique ; il fut romancier à son heure et écrivit *Parthenissa*, qui, dit Langbaine, « ne le cède en rien, comme beauté, comme langue et comme plan, aux ouvrages des fameux Scudéry ou La Calprenède, quelque éminents qu'ils puissent être chez les Français pour des compositions de ce genre ». Le roman d'Orrery, publié en 1664 et rappelant beaucoup le style des romans français, romans héroïques du dix-septième siècle, fut, pour l'une de ses parties au moins, dédié à la duchesse d'Orléans[1], qui ne put manquer, en Française lettrée qu'elle était, d'en reconnaître l'origine et l'inspiration. Or, ce fut de *Parthenissa* que Lee tira sa tragédie de *Sophonisbe*, où l'on retrouve aisément, en Rosalinde, l'héroïne des romans français, belle entre les plus belles, inspirant un amour enthousiaste et fatal, recherchant avant tout, non la jeunesse et la beauté, mais la bravoure et l'honneur, car « l'amour sourit aux épées qu'on brandit et aux armes qui scintillent », et sachant, le glaive en main, mourir courageusement, héroïquement. Le roman de Lord Orrery inspira encore à Colley Cibber *Perolla et Izadora*, où se retrouvent tous les caractères du roman héroïque.

Si l'on voulait, sans recourir au texte anglais, se faire une idée à peu près exacte du ton général du drame héroïque anglais, tel que le comprirent Dryden et ses contemporains, il suffirait, à défaut des romans français, d'ouvrir les œuvres dramatiques de Quinault et de Scudéry. Si l'on en excepte la splendeur luxuriante des vers de Dryden, on aura dans cette tragédie héroïque française le modèle des tragédies anglaises ; ce sont parfois les mêmes personnages, portant les mêmes noms. Ainsi dans *la Généreuse Ingratitude* de Quinault, on retrouve Almanzor, Lindarache, Zegry et les Abencerrages de *la Conquête de Grenade*. Si Almanzor y est peut-être un peu moins batailleur, il n'y est pas moins amoureux. Par *l'Amour tirannique* de Scudéry on jugera fort bien de *l'Amour tyrannique* de Dryden. Il sera impossible de ne pas remarquer la parenté certaine qu'il y a entre le Tiridate français et le Maximin du poète anglais. Si celui-ci s'écrie : « Ainsi jusqu'à ce jour mes armes de succès ont été couronnées : pour elles nul obstacle qu'elles n'aient renversé », Tiridate avait dit bien avant lui, en rodomontades pareilles :

1. Dunlop, *Hist. of the E. fiction*, p. 566.

TIRIDATE.

Nostre rare valeur a passé comme un foudre ;
Les plus superbes tours ne sont qu'un peu de poudre,
Tout fléchit, tout se rend, et mes heureux projets
N'ont point eu d'ennemis qui ne soient mes sujets.

PHARNABASE.

Contre tant d'ennemis que peut un Roy de Pont?

TIRIDATE.

Mais que ne peut-il point? et que peuvent les autres
Quels efforts suffiront pour s'opposer aux nostres ?
Et quel de mes voisins osera concevoir
Le penser seulement de choquer mon pouvoir ?
Après ce coup d'essay de ma force infinie,
Qu'on arme contre moy toute la Bithinie,
Et que le Frizien aide à mes ennemis,
Si je veux tourner teste, on les verra soumis.
Non, non, rien désormais ne peut ternir ma gloire ;
La victoire me suit, et tout suit la victoire [1].

Ici et là, mêmes procédés de composition, mêmes hémistiches renvoyés de l'un à l'autre interlocuteur.

TIGRANE.

Quoy ? frapper ce que j'ayme !

POLIXÈNE.

Et quoy, l'abandonner !

TIGRANE.

Lui donner le trépas !

POLIXÈNE.

Ne le luy pas donner !

TIGRANE.

Se montrer inhumain !

POLIXÈNE.

Se montrer sans courage !

TIGRANE.

T'outrager en t'aimant !

POLIXÈNE.

Endurer qu'on m'outrage [2] !

1. Scudéry, *L'Amour tirannique*, I, II.
2. Id., *ibid.*, II, v.

C'est la même exagération dans les sentiments que l'on retrouve partout dans *la Mort de César*, *Ibrahim*, *Annibal* et *l'Amant libéral* de Scudéry; c'est partout la même emphase dans l'expression. Dryden, en somme, c'est Scudéry avec un vêtement plus brillant et plus somptueux ; mais Scudéry, plus richement vêtu, c'est encore Scudéry.

II

N'y avait-il, en France, aucun modèle à imiter, en dehors de nos romans ou de nos tragédies romanesques? Les dramaturges anglais ne pouvaient-ils pas trouver au delà de leurs frontières quelque exemple à suivre, sans s'abandonner, bien entendu, à une imitation servile, simple aveu d'impuissance? Ne leur était-il pas possible de combiner les théories littéraires admises en France avec certaines données dramatiques pouvant convenir à leur génie national essentiellement romantique? Il y eut en Angleterre, après la Restauration surtout, un groupe de gallomanes bien convaincus. Dès l'ère précédente, chez Godolphin, Denham et Waller, on avait aperçu les précurseurs du classicisme en Angleterre. Un changement était manifeste dans la littérature anglaise. D'où était parti ce mouvement? Venait-il de France? On l'a contesté violemment en affirmant qu'il n'y avait dans cette orientation nouvelle, dans cette recherche attentive d'une pensée plus simple, d'une forme plus claire et plus régulière, rien qu'une réaction contre les exagérations de forme et de fond de l'école romantique. On a soutenu ardemment que ce mouvement s'était produit chez tous les peuples de l'Europe, et que l'Angleterre n'était pas plus redevable à la France qu'à l'Allemagne ou à la Hollande [2]. Il y a là un paradoxe. Assurément, pour dénier à la France son rôle d'initiatrice, on peut objecter que Marston et Hall, Sackville dans son *Ferrex et Porrex*, Ben Jonson dans ses comédies et ses tragédies, ainsi que les autres poètes de tournure pseudo-classique, avaient puisé à la source même de tout classicisme, remontant directement aux œuvres latines elles-mêmes, aux pièces de Térence et de Sénèque,

1. Mrs. Pix. *The Double Distress* (Prologue and Epilogue), éd. 1701.
2. Gosse, *From Shakespeare to Pope*, p. 14-22.

aux satires de Juvénal et de Perse [1]. Tout cela est exact. Mais ce que l'on ne saurait nier, croyons-nous, c'est que le goût classique, s'il est né spontanément sur le sol anglais, n'a pu qu'être encouragé et fortifié par l'exemple de la France. Les exilés qui disaient : « A Paris, nous sommes chez nous », ne purent qu'observer avec intérêt tout ce qui se passait dans le monde des lettres, eux, si curieux pour la plupart des choses littéraires de l'époque. Lors du séjour de Waller à Rouen, il n'y avait guère moins de dix ans que Corneille avait publié le *Cid*. *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte* étaient également connus. On nous persuadera difficilement que les exilés anglais, poètes et grands seigneurs, négligèrent de regarder autour d'eux, et l'exemple donné, pensons-nous, ne contribua pas peu à confirmer leurs vues classiques, tant au point de vue de la poésie lyrique, d'ailleurs, que de la poésie dramatique. Quand ils rentrèrent en Angleterre, tout ce qu'il pouvait y avoir de flottant dans leur esprit s'était précisé et fixé par la connaissance des théories de Malherbe et de son école, au contact enfin des poètes dramatiques français.

Et, en effet, quand, lors des premières années qui suivirent la Restauration, deux théâtres furent organisés par ordre royal, les deux directeurs furent précisément deux exilés, D'Avenant et Killigrew. Un groupe littéraire tout à fait gallomane s'était constitué. Au dire de Butler dans une de ses satires, « cracher du grec et du latin était considéré comme un ridicule et un travers de pédant, tandis que baragouiner du français était chose méritoire [2] ». La France pouvait s'enorgueillir d'avoir acquis une civilisation supérieure à celle des autres nations, et les jeunes lords, au contact de cette politesse raffinée, témoins de ces élégances de cour auprès desquelles les manières anglaises leur paraissaient quelque peu primitives, sentirent cette différence et rougirent de ce contraste [3]. Par peur du ridicule, par snobisme enfin, car la chose existait bien avant le mot, un grand nombre d'Anglais, poètes et courtisans, devinrent des gallomanes décidés. Et ce goût si marqué pour les choses de France ne les poussa pas seulement à s'habiller à la mode de Paris, à saluer, à manger, à

1. Craik, *A compendious history of E. Lit.*, vol. II, p. 117.
2. Rattery, *Relations intellectuelles entre la France et l'Angleterre*, p. 59.
3. Lowell, *My Study windows*, p. 344, éd. W. Scott.

danser à la française ; il modifia leurs habitudes littéraires au point que toutes leurs préférences allèrent invinciblement aux productions dramatiques conçues à la manière de France. Ce groupe de gallomanes convaincus, Dryden l'a personnifié dans Lisideius, déguisant à peine, sous un anagramme transparent, Sidleius, c'est-à-dire Sir Charles Sedley, un des quatre interlocuteurs du dialogue intitulé *Essai sur la Poésie dramatique*. C'est lui qui y fait l'apologie du système dramatique français, alors que, montés sur une barque, les quatre amis glissent sur la Tamise, les rames des bateliers plongeant en cadence dans l'onde silencieuse. « Si, dit en substance Lisideius, on m'avait demandé, il y a quarante ans, lesquels des Français ou des Anglais avaient le mieux écrit, je me serais prononcé en faveur de mon pays. Mais, depuis lors, nous avons été trop mauvais Anglais pour être bons poètes. Depuis la mort de Beaumont, Fletcher et Jonson, l'esprit s'en est allé : les Muses se sont fixées dans un autre pays : le grand cardinal de Richelieu les a prises sous sa protection, et, grâce à ces encouragements, Corneille et quelques autres Français ont réformé leur théâtre, qui était inférieur au nôtre autant qu'il l'emporte maintenant sur nous et sur le reste de l'Europe. De toutes les nations, ce sont les Français qui ont le mieux observé les règles des anciens : ils sont fidèles à l'unité de temps, observateurs plus scrupuleux encore de l'unité d'action, ne surchargeant pas leurs pièces d'intrigues secondaires, comme le font les Anglais. Ceux-ci mêlent volontiers le rire et les larmes ; c'est absurde : on croirait que tous ces personnages sont des pensionnaires de Bedlam. Conformément au précepte d'Horace, l'action, chez les Français, repose toujours sur un fait historique connu, y mêlant juste la part de fiction qui constitue un agrément précieux. Ce ne sont pas eux qui, comme Shakespeare, resserreraient en un espace de deux heures et demie des événements qui ont en réalité duré trente ou quarante ans, ce qui est ridicule. Ils évitent également une action trop touffue : une seule intrigue importante leur suffit. Pas de caractères trop nombreux, mais, bien au centre de l'action, un personnage très en vue sur lequel se concentre tout l'intérêt. Quant aux personnages secondaires, ils ne sont pas négligés, mais tous concourent à la marche générale de la pièce et au développement de l'intrigue. Pas de récits indépendants et comme en dehors de l'action : au contraire, tout récit est mis dans la bouche d'un per

sonnage intéressant, mêlé aux événements qui se déroulent sur la scène. Les poètes y évitent le tumulte et le désordre qu'en Angleterre nous n'hésitons pas à introduire au théâtre, sous la forme de duels, de batailles et autres choses de ce genre ; chez nous, la mort d'un personnage de tragédie provoque généralement le rire de l'auditoire : c'est l'endroit le plus comique de la pièce ; mieux vaut certainement ne pas faire mourir les personnages sur la scène, mais conter leur mort en un récit fait avec art. En France, les poètes évitent la faute que nous commettons volontiers et qui consiste à introduire un dénouement produit par un simple changement de volonté, un brusque revirement, d'ailleurs inexplicables, et, par conséquent, invraisemblables. Que dire également de la rime ? Est-ce que leurs vers rimés ne l'emportent pas de beaucoup sur nos vers sans rime ? Comme nous avons raison d'adopter cette façon d'écrire, et la rime ne peut manquer, encore que nous soyons assez maladroits à la manier, d'embellir nos tragédies. » — C'est, comme on voit, sans restriction aucune, l'apologie du théâtre tel que le conçoivent Corneille et ses contemporains.

A côté de Sedley, le porte-parole, pour ainsi dire, du groupe gallomane, se trouve Néandre, c'est-à-dire Dryden, partisan lui aussi, en une certaine mesure, de l'art dramatique français. « Oui, dit-il, les Français combinent mieux que nous leurs intrigues et observent mieux aussi le décorum de la scène ; mais, quelles que soient nos fautes et quelles que soient leurs qualités, elles ne sont pas suffisantes pour leur assigner le premier rang. Il faut reconnaître aux Français plus de régularité : en ce qui concerne le mélange des genres, quand le rire est voisin des larmes on ne saurait le condamner absolument, mais on ne peut l'approuver non plus ; toutefois, il y a là un moyen d'éviter une gravité trop continue, et de détendre l'esprit. » Et Dryden réfute nombre d'arguments donnés par son interlocuteur en faveur du théâtre français, admettant cependant que les Français ont raison de concentrer l'action sur un seul personnage et d'éviter de manquer au décorum par trop de désordre sur la scène. Dans ce cas, il vaut mieux évidemment avoir recours au récit, tout en tenant compte de la différence de tempérament et de caractère des Anglais, qui s'accommodent fort bien des combats et des spectacles violents ou horribles. La stricte observation de la règle des unités n'est pas,

objecte Dryden, sans présenter certains dangers en limitant trop souvent le champ d'action du poète dramatique, qui se voit par là obligé d'écarter certains sujets et de se contenter, comme l'a fait Corneille, de quelque plate intrigue dont on devine aussitôt le dénouement, comme on trouve la solution d'une énigme mal posée. Et Néandre fait de Shakespeare un superbe éloge, tempéré cependant, ici et là, de quelques reproches assez vifs, puisque, s'il le trouve « toujours grand, » il le voit aussi « souvent plat et insipide », prodiguant « les coups de poing » et confondant l'élévation avec « l'enflure ». En ce qui concerne la rime, Néandre s'en déclare le chaud partisan et il s'attache à réfuter l'opinion de ceux qui ne la trouvent pas naturelle. Qu'on ne cite pas, dit-il, l'exemple des Ben Jonson, des Fletcher et des Shakespeare, ce sont maintenant des ancêtres : ils ne pourraient plus être actuellement ce qu'ils ont été, ils ont épuisé leur domaine avant de le transmettre aux mains de leurs enfants ; il nous faut, ou ne pas écrire, ou nous lancer dans quelque voie nouvelle : *tentanda via est, qua me quoque possum tollere humo*[1]. »

Dryden, en effet — et il était le seul, — pouvait, grâce à l'autorité que confèrent le talent et le succès, indiquer une route nouvelle. Quel fut le point de départ de celui que nous pourrions appeler, qu'il eût, ou non, voulu l'être, le législateur du théâtre ? « Sans aimant, sans boussole, déclare Dryden, je voguais sur un vaste océan, sans autre secours que l'étoile polaire des anciens, et les règles de la scène française chez les modernes, règles si différentes des nôtres par suite de nos goûts absolument différents[2]. » Aussi y eut-il, dans sa manière, la preuve d'un éclectisme littéraire dont les limites sont fort difficiles à établir. « Chaque fois, dit-il, que j'ai trouvé dans un roman ou une pièce étrangère une histoire à mon goût, je ne me suis pas fait faute, et je n'y manquerai jamais, d'en prendre le fond, de bâtir sur cette base, et de l'approprier à la scène anglaise. Mais cela m'a toujours donné tant de peine de rehausser l'histoire pour notre théâtre... que, ma pièce étant finie, elle ressemblait au navire de Sir Francis Drake, si étrangement transformé qu'il restait à peine une planche du bois qui avait servi à le construire primitivement[3]. » Toute la doctrine

1. Dryden, *Works* (*An Essay of Dramatic Poesy*), vol. XV, p. 367.
2. Dryden, *Works* (*Essay on Satire*), vol. XIII, p. 3.
3. Dryden, *Works* (*An Evening's love*. Preface), vol. III, p. 250.

de Dryden tient dans ce mot : rehausser. Jamais il n'a fait autre chose que rehausser, relever, agrandir, ennoblir ses héros. Et c'est ce qui l'a conduit, prenant Scudéry pour Corneille et Racine, à ces créations énormes, tapageuses, hors nature, ridicules : Maximin et Almanzor.

III

Veut-on, après cela, juger la distance qui sépare Dryden de Corneille et de Racine ? Quelques points, envisagés même succinctement, y suffisent amplement.

Et d'abord combien la conception de l'amour est différente chez Dryden et chez Corneille ! Dans les pièces héroïques anglaises l'amour, comme dans *l'Astrée, le Grand Cyrus* et les tragédies romanesques de Scudéry, est fatal : il est, de tous points, absolument irrésistible. C'est la force qui tend toutes les énergies, c'est le mobile qui détermine les actes de tous les héros soumis, sans résistance possible, malgré leur jactance emphatique, à cette puissance entraînante. Il n'en va pas ainsi chez Corneille. Ses héros ne sont pas à la merci de leur passion. Dans la société française de l'époque, encore que la femme y ait joué le rôle que l'on sait, on peut, à l'occasion, secouer le joug de l'amour : il suffit de citer l'exemple de Mlle de Montpensier [1]. Corneille sait, de son côté, « remettre en honneur l'asservissement du cœur à la volonté ». L'amour, dans le théâtre de Corneille, est sous la dépendance d'une passion plus noble et plus mâle, comme l'honneur ou l'ambition : il n'y est pas enveloppant au point d'absorber le héros tout entier, d'annihiler ses forces vives et de le laisser inerte à la merci de sa passion, puissance irrésistible. C'est, au contraire, la volonté qui le guide et qui l'entraîne ; c'est la raison qui toujours intervient pour lui montrer où est le devoir et museler, si j'ose dire, la passion grondante et déchaînée. « Si la raison s'éclaire brusquement, dit un critique, la volonté tourne aussitôt, et l'on a ces volte-face instantanées qui ont tant étonné et fait accuser Corneille de n'être

1. *Revue des Deux Mondes* (1er oct. 1899, p. 588).

pas un psychologue habile. Ses personnages pivotent sur eux-mêmes, et de la même démarche ferme dont ils allaient vers le nord, ils repartent vers le Sud, l'œil fixe, sans un arrêt, sans une hésitation... » Ce n'est pas que l'amour des héros de Corneille soit moins sincère que chez les héros de Dryden ; c'est qu'il est plus éclairé : « Dans ces grandes âmes, l'amour fait une partie de leur vertu. Mais — ce qui est très différent — en gardant leur amour, ils s'abstiennent de le suivre... ; ils se défendent d'y prendre leur maxime de conduite ; ils le subordonnent à un bien supérieur. » C'est tout ce qui se passe pour Chimène et Rodrigue, et l'on a pu prétendre avec raison que « la tragédie de Corneille est comme l'épopée de la volonté [1] ». On ne saurait en dire autant de celle de Dryden : elle peut être l'épopée de l'amour, elle n'est certainement pas celle de la volonté, puisque les Maximin et les Almanzor ne sont que jouets entre les mains de leur belle.

Combien, à d'autres points de vue aussi, les héros de Dryden sont différents de ceux de Corneille ! Les héros de la tragédie anglaise sont, en quelque sorte, tout d'une pièce ; aucune lutte en leur âme, aucun de ces combats intérieurs dont le spectateur suit les péripéties avec une attention émue et dont il attend l'issue avec angoisse. Deux caractères peuvent être comparés dans deux pièces qui ne sont pas sans présenter d'autres ressemblances : c'est Maximin de *l'Amour tyrannique* et Félix de *Polyeucte*, la pièce de Corneille étant antérieure de quelque vingt-huit ans à celle de Dryden. Maximin, tyran de Rome, se trouve, comme Félix, en face de chrétiens résolus à souffrir pour leur foi les pires tourments. Aucune hésitation chez le héros de Dryden ; aucun combat dans cette âme inaccessible à un sentiment généreux. Ces chrétiens peuvent être des personnages qui devraient lui être sacrés : ils le touchent pourtant de très près, puisque l'une a partagé sa couche nuptiale. Eh bien, peu importe, ils mourront. Que ce soit Apollonius, le grand prêtre, le philosophe païen, converti subitement par sainte Catherine : c'en est fait aussitôt, qu'on l'entraîne au supplice [2]. Sainte Catherine, cette « sorcière chrétienne » qui ose prêcher sa foi et faire des prosé-

1. Lanson, *Corneille*, pp. 105, 116, 93, 139.
2. Dryden, *Works* (*Tyrannic Love*, A. II, III), vol. III, p. 405.

lytes jusque dans les légions romaines, mourra elle-même. Si Maximin hésite un instant, c'est que, tout d'un coup, il s'éprend des charmes de la vierge chrétienne. Que l'impératrice Bérénice se convertisse elle aussi à la foi chrétienne, elle mourra, par ordre de l'empereur, tout comme Félicia, la mère de sainte Catherine. Porphyrius, capitaine des légions prétoriennes, ne sera pas davantage épargné. Maximin ne sait qu'un langage, c'est celui du tyran implacable : pas d'autres paroles sur ses lèvres que des paroles de haine et des ordres homicides. Combien plus humain et plus vrai le Félix de Corneille ! Polyeucte s'est fait chrétien ; Néarque et lui se sont moqués hautement des mystères sacrés et ont proclamé le mépris des dieux : ils ont d'une main sacrilège abattu à leurs pieds la statue de Jupiter. Et cependant Félix, après s'être écrié, au premier instant d'indignation : « Il en mourra, le traître ! » demande bien vite à Pauline si elle pense que Polyeucte persiste dans son aveuglement. Et quand il apprend que celui-ci a vu d'un œil d'envie mourir son ami Néarque, on sent que la volonté de Félix chancelle C'est sans surprise, sinon sans émotion, qu'on l'entend témoigner en ces termes son angoisse :

On ne sait pas les maux dont mon cœur est atteint :
De pensers sur pensers mon âme est agitée,
De soucis sur soucis elle est inquiétée :
Je sens l'amour, la haine, et la crainte, et l'espoir,
La joie et la douleur tour à tour l'émouvoir :
J'entre en des sentiments qui ne sont pas croyables :
J'en ai de violents, j'en ai de pitoyables,
J'en ai de généreux qui n'oseraient agir,
J'en ai même de bas, et qui me font rougir.
J'aime ce malheureux que j'ai choisi pour gendre,
Je hais l'aveugle erreur qui le vient de surprendre,
Je déplore sa perte, et, le voulant sauver,
J'ai la gloire des dieux ensemble à conserver.

(*Polyeucte*, A. III, v.)

On sent toute l'émotion qui s'est emparée du cœur de Félix. Or, ces combats intérieurs, ces luttes furieuses entre deux sentiments également violents qui se partagent le cœur de l'homme, voilà ce qui fait le fond de la tragédie française au dix-septième siècle. Et au lieu de ces hommes, vraiment hommes, auxquels nous nous assimilons

parfois et que nous voudrions pouvoir égaler toujours, nous n'avons plus, chez Dryden, que des héros sans âme, sans chaleur et sans vie, des automates enfin.

Que si nous considérons les héroïnes de Dryden pour les rapprocher de celles de Corneille, la différence qui les sépare sera bien plus marquée encore. Pauline, par exemple, est, dans *Polyeucte*, entre son mari et Sévère, assez proche de Bérénice placée, dans *l'Amour tyrannique*, entre Maximin et Porphyrius. La situation est sensiblement la même; mais, à côté de ces ressemblances, quelles différences aussi! Bérénice, c'est le devoir, mais c'est la marmoréenne, impassible et prudente; quelques vœux silencieux lui eussent suffi [1]; elle ne peut pas écouter les paroles de Porphyrius sans commettre une faute; elle raisonne ses actions avec une sérénité d'âme merveilleuse, un calme et un sang-froid vraiment surprenants. C'est à peine si, à un moment donné, elle croit se sentir faiblir un peu quand elle dit : « L'amour aveugle ma vertu : si je m'attarde un peu plus, l'obscurité se fera et je perdrai mon chemin. » Un baiser sur la main, c'est tout ce qu'elle peut accorder, réflexion faite, et tout bien pesé, à ce malheureux Porphyrius. Sans doute Bérénice fait son devoir, mais elle le fait froidement, sans lutte, sans crise, sans déchirements, parce que, semble-t-il, sans passion, partant sans mérite. En toute circonstance elle est, et reste, parfaitement sûre d'elle-même. Ce n'est pas une femme, c'est un mannequin. — Pauline, certes, est bien autre : à tout instant on sent battre en elle, fortement, un cœur de femme. Quelle peine elle a pour « étouffer les restes de sa flamme »! Et quel trouble s'empare d'elle quand elle va revoir Sévère !

> Moi ! moi ! que je revoie un si puissant vainqueur
> Et m'expose à des yeux qui me percent le cœur !
> Mon père, *je suis femme et je sais ma faiblesse ;*
> *Je sens déjà mon cœur qui pour lui s'intéresse*
> Et poussera sans doute, en dépit de ma foi,
> Quelque soupir indigne et de vous et de moi.
> Je ne le verrai point.
>
> (*Polyeucte*, A. I, IV.)

C'est que Pauline est femme, en effet, et qu'elle sent dans sa chair de femme et dans son cœur d'amante « ces troubles puissants que

1. Dryden, *Works* (*Tyrannic Love*, A. II, I), vol. III, p. 397.

fait en elle la révolte des sens ». Bérénice, comme Pauline, a été mariée contre son choix, sinon tout à fait contre son gré ; mais tandis que celle-ci redoute le réveil d'une passion mal endormie et qu'elle crie sa souffrance, l'héroïne de Dryden peut, sans danger, songer à « un amour qui ne connut jamais la chaleur d'un désir, mais brûle toujours aussi inoffensif qu'une flamme légère[1] ». Entre ces deux femmes, il y a toute la distance qui sépare la tragédie de Corneille et celle de Racine des pièces héroïques de Dryden et de ses contemporains. Ni shakespeariennes, ni cornéliennes, raciniennes moins encore, ces héroïnes sont sans intérêt, parce que sans passions ; leur sein est toujours froid, leurs sens sont toujours calmes, et leur cœur toujours maître de ses émotions ; elles peuvent, sans danger, s'aventurer au pays du Tendre, s'égarer dans les bosquets de l'Amitié, et se risquer jusqu'aux îlots de l'Amour platonique : ce sont des héroïnes de roman, ce ne sont pas des femmes.

Une ou deux fois pourtant on put croire, un instant au moins, à cette heure tardive, en 1675, où la tragédie héroïque se mourait, si elle n'était pas morte déjà, qu'un Racine était peut-être né à l'Angleterre ; ce fut quand Nathaniel Lee publia son *Néron*. Il sut trouver ici, comme dans toute son œuvre, des accents de douceur, de tendresse et de passion qui émurent : ses scènes d'amour furent très souvent pathétiques et firent verser bien des larmes. Il ne suffisait pas toutefois de rencontrer Néron et Britannicus, Agrippine et Junie, cette dernière sous les traits de Cyara, pour retrouver du même coup le génie de Racine. On en entrevit une étincelle, et ce fut tout. C'est assez de sentir avec quelle emphase Britannicus supplie Néron d'épargner Agrippine, appelant à son aide la Clémence, les Dieux, Jupiter, le tonnerre et les éclairs[2], quelle soudaineté il y a dans l'amour de Britannicus pour Cyara[3], de quelle façon artificielle Néron exprime son admiration et sa passion pour Poppée, faisant, dans ses aveux, intervenir tout l'Olympe, Vénus et Pâris, les ombres de l'Élysée et tout l'attirail mythologique[4]. La jactance de Néron parlant de sa puissance n'est pas sans une certaine grandeur, mais manque

1. Dryden, *Works* (*Tyrannic Love*, A. V, I), vol. III, p. 459.
2. Nath. Lee (*The Dram Works*, *Nero*, A. I, I), vol. III, p. 83, éd. 1734
3. Nath. Lee, *ibid.* (*ibid.*, A. II, III), vol. III, p. 94.
4. Nath. Lee, *ibid.* (*ibid.*, A. III, II), vol. III, p. 105.

assurément de naturel. Tout cela nous rappelle un peu trop les héros de romans et prévient chez nous toute surprise quand nous voyons ensuite Lee compulser les œuvres de La Calprenède pour tirer de *Cléopâtre* sa *Gloriana*, et de *Pharamond* le sujet de *Théodose*.

A côté de Lee on a aussi placé Rowe, que l'on a voulu également comparer à Racine. L'élégance de son style, la douceur de son vers, non rimé pourtant, le petit nombre de personnages mis en scène dans certaines de ses tragédies, sa manière d'exciter la pitié, l'importance qu'il donne aux caractères de femmes, contrairement à Shakespeare, dit-il, dont le génie a su tracer des caractères d'hommes, sans s'attacher à ces héroïnes qui doivent cependant nous émouvoir par leurs peines et leur colère, et aussi par leur amour[1], tout cela peut rappeler, jusqu'à un certain point, la manière de Racine; mais quand, dans la *Belle Pénitente*, nous entendons sans cesse le cliquetis des armes faisant des victimes, quand nous voyons une chambre toute tendue de noir, avec, d'un côté, un cadavre sur une bière, et de l'autre, une table sur laquelle on aperçoit, à la pâle clarté d'une lampe, un crâne et autres ossements[2], alors, en côtoyant ainsi le macabre et l'horrible, nous sentons vite la distance qui sépare Rowe de notre Racine.

Un peu plus tard, Addison se rapprocha aussi du genre racinien. Sous l'influence de la critique et des idées françaises[3], il se rallia franchement aux théories classiques et composa une tragédie, *Caton*, conçue d'après les règles posées par nos auteurs français. Persuadé que la terreur et la pitié étaient indispensables à une tragédie et que la vertu ne peut pas être toujours récompensée, il mit à la scène Caton, l'honnête homme luttant contre l'adversité. A l'exemple de Corneille et de Racine, il voulut que la pensée soutînt l'expression, contrairement à l'exemple de ses compatriotes chez qui l'expression seule était majestueuse et revêtait mal une pensée enfantine ou banale. Il condamna les *rants*, c'est-à-dire l'enflure et la jactance tapageuses, rejeta tous les moyens artificiels de grandir les person-

1 Nich. Rowe, *Plays* (*The Ambitions Step-mother*, Prologue).
2. Nich. Rowe *Plays* (*ibid.*, A. V, 1), p. 60.
3. Addison, *Cato*. Prologue by Pope ; *The Spectator*, n° 40 ; Courthope, *Addison*, p. 118.

nages, le casque à plumes pour les héros, la longue traîne pour les héroïnes ; il supprima le bruit des tambours et des trompettes, les grands cris de joie ; il prêcha la simplicité des artifices scéniques, le tailleur et le peintre devant céder la place au poète ; il recommanda de mettre en récit les meurtres et les empoisonnements, la torture et toutes les scènes violentes[1], donnant ainsi raison aux critiques français. Et joignant l'exemple au précepte, il risqua *Caton* sur la scène. Ce fut un succès[2]; mais ce fut surtout un succès politique ; les allusions qu'on y vit soutinrent la pièce, et l'esprit de parti en assura le triomphe, d'ailleurs sans lendemain. Voltaire eut beau comparer l'auteur à Pierre le Grand introduisant la civilisation en Russie et regretter que Shakespeare n'ait pas vécu à l'époque éclairée d'Addison, on sentit vite que cette tragédie, écrite suivant les règles classiques, contenait, non des caractères, mais des personnages, et que la rhétorique, inspirant de beaux discours, de belles descriptions et de fort beaux vers, y tenait lieu trop souvent d'accents sincères et de passion vraie. Et cependant Macaulay déclare que, parmi les pièces écrites sur le modèle français, il faut reconnaître que *Caton* est au premier rang, non pas sans doute sur le même plan qu'*Athalie* ou *Saül*, mais, à son avis, non au-dessous de *Cinna* et certainement au-dessus de toute autre tragédie anglaise de la même école, au-dessus d'un grand nombre de pièces de Corneille, de Voltaire et d'Alfieri, au-dessus même de quelques pièces de Racine[3]. Quoi qu'en dise Macaulay, *Caton* ne peut guère plaire aujourd'hui qu'aux lettrés ; on trouverait difficilement, maintenant que la passion politique s'est refroidie, un Bolingbroke assez enthousiaste pour faire appeler le principal acteur, Booth à cette époque, et lui remettre, sous les yeux du public, une bourse remplie de cinquante guinées.

IV

D'autres, vers le même temps ou à la suite d'Addison, s'essayèrent encore à écrire des tragédies dans le goût classique, avec une ten-

1. Addison, *The Spectator*, nos 39, 40 et 595, 42, 44.
2. Stanhope, *Reign of Queen Anne*, p. 555.
3. Macaulay, *Essays* (*Life and writings of Addison*), p. 762, éd. Longmans.

dance très marquée à se réclamer, non de Corneille ou de Racine, mais de l'antiquité grecque ou latine.

C'est Dennis, par exemple, si violemment gallophobe. Il prétend avoir retrouvé la muse tragique, fille du ciel, folle de douleur et égarée dans la solitude, farouche comme une bacchante, le regard morne, déchirant l'air de ses cris retentissants, frappant son sein immortel et arrachant ses cheveux d'or en se voyant de tous abandonnée. Dans *Iphigénie* il ramène à ses compatriotes la muse qui va tenter d'escalader les sommets où s'éleva Sophocle : il veut que les cœurs anglais s'embrasent au foyer de la Grèce antique[1]. Il désire conduire sa barque dans une voie nouvelle et remonter jusqu'aux sources grecques : c'est là, en effet, qu'il a aperçu pour la première fois la muse, vierge chaste et sévère ; son œil en a observé les charmes, il les a exprimés d'une touche hardie sans chercher à les déguiser sous un vêtement anglais[2]. Le résultat démontra clairement combien les compatriotes de Dennis étaient peu disposés à accueillir la muse grecque. *Iphigénie* fut jouée en 1700, et la recette ne suffit pas à payer les dépenses de costumes. Il fut pourtant un peu plus heureux dans sa *Liberty Asserted* (1704), à cause vraisemblablement des tendances gallophobes qu'il y manifestait. Dans *Appius et Virginia* (1709), le tonnerre de Dennis, d'invention toute récente, fit plus de bruit que son talent. Ses insuccès au théâtre et la science de sa critique ont fait dire de lui : « Dennis est le maître le plus parfait que puisse avoir un poète dramatique, puisqu'il peut apprendre à distinguer les *bonnes* pièces par ses préceptes et les *mauvaises* par ses exemples[3] ».

Edmond Smith dans sa *Phèdre et Hippolyte* rappelle *Phèdre* et *Bajazet* de Racine. La pièce n'eut aucun succès. Addison[4], maudissant le goût naissant et déjà très marqué de ses compatriotes pour la musique italienne, a quelque peine à croire « qu'à une époque où vit un auteur capable d'écrire *Phèdre et Hippolyte* il y ait une nation assez stupidement amateur d'opéra italien pour accorder à peine trois représentations à cette admirable tragédie ».

1. J. Dennis, *Iphigenia*, Prologue (*Select works*, vol. II, p. 7).
2. J. Dennis, *Iphigenia*, Epilogue (*ibid.*, vol. II, p. 98).
3. *Biographia Dramatica*, mot *Dennis*.
4. Addison, *Spectator*, n° 18.

Goring avec *Irène*, Théobald avec ses deux traductions de Sophocle, *Electre* et *Œdipe*, avec sa *Princesse persane*, qui eut juste deux représentations, et son *Frère perfide*, n'obtinrent pas plus de succès.

Young parut. Il n'écrivit pas seulement des satires ; il ne composa pas seulement le poème des *Nuits*, son meilleur titre de gloire auprès de la postérité, et son *Centaure non fabuleux*, il fut auteur dramatique. Nous avons de lui *Busiris*, *la Vengeance* et *les Frères*. Corneille et Racine eurent-ils sur lui une influence marquée? Nous ne le croyons pas. Les préférences de Young sont allées aux romantiques anglais, et non à l'antiquité grecque et latine, ou à la scène française. Elles sont nettement marquées dans une lettre où il fait la comparaison entre le drame shakespearien et la tragédie cornélienne ou racinienne. « Les Français, dit-il, sont raffinés et dirigent délicatement le fil qui doit conduire à travers le dédale d'une intrigue serrée. Notre génie à nous affecte plutôt le grandiose que le beau, notre vigueur sait faire valoir une action grande et simple. Ils excitent, il est vrai, fortement la curiosité de voir arracher le héros à sa sombre perplexité. Pour nous, nous soulevons les émotions et nous montrons ce héros haletant sous quelque coup formidable. Ils soupirent et nous pleurons. L'inquiétude et le doute gaulois, nous les exaltons en terreur et en désespoir : nous frappons au cœur, nous faisons hardiment appel aux passions les plus fortes et nous ne craignons pas que nos auditeurs soient trop sous le charme. Nous reproduisons en un tableau grandiose ce que la nature présente de grand et nous ne devons pas nos beautés à la loi du drame [1]. » Cette profession de foi, à laquelle s'ajoute l'éloge de Shakespeare, ce poète de génie « qui ne fit qu'écrire le drame composé par le Tout-Puissant », marque très bien les prédilections de Young.

S'il fait son profit des remarques du classique Addison, s'il maintient la séparation des genres, il fait très bon marché aussi de la question des trois unités ; il reprend hardiment l'emploi des rodomontades et de l'emphase, retombe dans l'exagération perpétuelle du langage et des sentiments, retrouve les formules galantes des héros

1. *An Epistle to Lord Lansdowne*, citée dans W. Thomas, *Edward Young*, p. 275.

de romans, et, comme le note M. Thomas, multiplie, dans *Busiris*, les incidents de tout ordre, réception d'ambassadeurs, sombre entrevue dans un caveau sépulcral, retour en triomphe d'un général victorieux, réunion nocturne de conjurés, banquet d'apparat que trouble l'annonce de la sédition, apparition des révoltés dans le palais et bataille rangée dont divers épisodes se succèdent sur les planches, se terminant par la mort violente des principaux acteurs. Nous reconnaissons là tout l'attirail shakespearien, voire l'imitation tout à fait directe, le calque parfois trop fidèle du texte même de Shakespeare [1], auxquels se joignent en un mélange assez bizarre quelques données classiques et aussi quelques formules héroïques. Ces éléments si hétérogènes, Young a pu cependant les grouper avec un bonheur relatif dans *Busiris* et dans *la Vengeance*, sans conquérir une place bien en vue dans la galerie des poètes dramatiques anglais.

Si, dans ces deux œuvres-là, Young ne doit rien aux Français que certaines théories addissonniennes dont il fait parfois son profit, en est-il de même pour sa dernière tragédie *les Frères* ? — Là Young est vraiment trop redevable à un de nos tragiques, nous voulons parler de Th. Corneille : l'œuvre anglaise n'est, en effet, qu'un plagiat soigneusement dissimulé de *Persée et Démétrius*.

La ressemblance de *Persée et Démétrius* avec *les Frères* ne repose pas seulement sur certains passages isolés et peu étendus où des rencontres fortuites seraient possibles, ni sur des réminiscences permises à tout auteur habitué à beaucoup de lecture, dit M. Thomas ; elle se manifeste sur tous les points principaux. C'est d'abord l'identité presque complète entre les personnages correspondants de part et d'autre, entre leurs noms mêmes et les situations dramatiques qui constituent le fond de l'intrigue. C'est ensuite la même ressemblance dans les détails de l'action. Bien plus, en dehors des personnages et de l'intrigue, il y a des passages entiers traduits presque littéralement et d'autres formant une paraphrase fort peu différente de l'original [2]. C'est à peine si quelques légères additions, comme l'introduction d'un ou deux personnages nouveaux, quelques modifications de

1. W. Thomas, *Edward Young*, pp. 286, 291, 295.
2. W. Thomas, *Edward Young*, p. 299-303.

détail, dans le dénouement, par exemple, permettent de faire du poète Young un adaptateur servile au lieu du plus effronté des plagiaires.

On se demande pourquoi Young a choisi dans Th. Corneille une de ses œuvres les plus faibles, pourquoi il a pris *Persée*, alors que cette tragédie, « anneau ajouté à la longue chaîne interminable des tragédies copiées sur le patron du *Grand Cyrus* et de la *Clélie* », n'avait obtenu en France aucun succès. M. Thomas croit que Young a imité *Persée* parce que cette pièce risquait moins d'être reconnue. Il pourrait bien y avoir une autre cause. Le poète anglais savait tout l'enthousiasme ressenti jadis par ses compatriotes pour les héros de romans, dont les tirades retentissaient encore en échos attardés. La lignée des admirateurs des héros de romans n'était certainement pas éteinte, et Young peut-être espérait-il pouvoir réchauffer cet enthousiasme et retrouver ainsi, à bon marché, le succès de Dryden. Et cet espoir n'était pas trop tardif si l'on se souvient que la pièce de Young avait été écrite environ trente ans avant l'époque où elle fut représentée sur la scène en 1753. Cet espoir fut néanmoins déçu, et *les Frères* furent très froidement accueillis.

Thomson, à son tour, ne doit-il rien à Corneille, à Racine, à la France enfin ? Le nom de *Sophonisbe* éveille aussitôt l'attention et on se souvient de Corneille vieillissant. Thomson connaissait la tragédie cornélienne, mais il faut admettre qu'il ne s'en est guère souvenu que pour mieux s'écarter d'une héroïne qui aurait pu être son modèle. La farouche Carthaginoise de Tite-Live, à laquelle Corneille a « prêté un peu d'amour », est loin d'avoir été conservée intacte par Thomson, comme le remarque M. Morel. « L'amour de Carthage, dit-il, la haine du nom romain, l'horreur de la servitude et le culte passionné de la gloire, voilà les sentiments dont le dramaturge veut pétrir l'âme de sa Sophonisbe. Thomson est à cet égard plus cornélien que Corneille lui-même, dont l'héroïne est amoureuse, au moins autant qu'elle est patriote[1]. » Plus cornélien peut-être, et pourtant si différent de Corneille ! Où trouve-t-on, en effet, dans l'œuvre de Thomson cette atmosphère héroïque où se meuvent les héros de notre poète français et où ils sont vraisemblables

1. L. Morel, *James Thomson*, p. 544.

et vivants, malgré l'exaltation parfois assez accusée de leurs sentiments et les proportions un peu extraordinaires de leur stature ? Où chercher cette puissance, cette noblesse, cette éloquence qui sont en quelque sorte inhérentes à Corneille ? Que nous importe, après tout, que Thomson respecte scrupuleusement les trois unités ? Ce n'est pas cela uniquement qui constitue la tragédie française de Corneille et de Racine ! Au lieu de cette grandeur vraie qui emplit l'âme des héros et héroïnes de Corneille, que trouvons-nous ? De l'emphase très souvent, un fracas de grands mots, une rhétorique plus bruyante que sincère, l'exagération de la forme masquant mal l'exagération trop visible des sentiments, tout cela ne rappelle Corneille que de fort loin, et, s'il faut rattacher la tragédie thomsonienne à quelque modèle français, disons qu'elle nous paraît, sur certains points, se rapprocher plutôt de la tragédie héroïque dont les racines, comme on voit, se prolongent bien loin.

Retrouvons-nous en Thomson quelque chose de Racine ? « Avait-il plutôt, comme se le demande M. Morel, ce qu'il faut de subtile puissance d'analyse, de pénétrante observation des replis cachés du cœur pour pouvoir, comme un Racine, deviner les secrets des sentiments, leurs mobiles mystérieux et leurs répercussions lointaines ? Avait-il cette puissance de synthèse qui permet à notre grand classique de ramasser ces observations délicates ou profondes et d'en former ces créatures générales auxquelles manquent sans doute le trait individuel et la personnalité concrète, mais non pas l intensité de vie ?

« Un impartial examen de l'œuvre de Thomson ne permet pas de répondre affirmativement à cette question. Il n'eut pas plus le don du psychologue que le talent du dramaturge; il ne sut ni faire mouvoir des groupes nombreux, ni créer de vivants personnages. Si l'action de son drame est mortellement lente et froide, l'intérêt n'en est pas davantage soutenu par une subtile analyse des cœurs ou par une fidèle et précise représentation de leurs agitations. Sa tragédie ne nous offre ni cohésion dans les caractères, ni logique, vérité ou vraisemblance dans le développement des passions[1]. » Nous sommes loin de nos classiques français.

1. L. Morel, *James Thomson*, p. 547

N'ayant presque rien de cornélien ou de racinien, Thomson s'efforça plutôt de se rapprocher de la tragédie antique, soit en limitant le nombre des personnages, comme on l'a noté, soit en réduisant les circonstances extérieures de l'intrigue à une action aussi simple qu'il se pourra, soit en faisant, bien trop timidement, intervenir le chœur dans *Sophonisbe* et dans *Agamemnon* [1].

Thomson a-t-il, par ailleurs, quelque qualité ou quelque défaut qui révèle l'imitation française en dehors même de Corneille et de Racine? M. Morel aperçoit dans *Édouard et Éleonore* quelque chose de Voltaire. « Le poète, écrit-il, s'incline devant l'opinion du public qui trouve trop aride et trop nue la tragédie classique d'*Agamemnon* ; il s'efforce d'introduire dans son œuvre nouvelle de nouveaux éléments d'intérêt. Nous pouvons facilement imaginer quelle influence il subit à ce moment, et de quel modèle il s'inspire. Voltaire est depuis plusieurs années le maître de la scène française. S'il a reçu de l'Angleterre une impression profonde et permanente, il exerce de son côté une action efficace et très apparente sur les lettres et en particulier sur le théâtre d'outre-Manche. C'est bien sa formule de la tragédie renouvelée et rajeunie que nous retrouvons dans *Édouard et Éléonore* [2]. » Et le critique français voit cette influence de Voltaire dans l'ingénieuse subtilité de l'intrigue, dans les allusions politiques, dans le souci de la couleur locale, aussi nouveau sur la scène anglaise du XVIIIe siècle qu'il pouvait l'être sur la scène française. Nous voudrions nous-mêmes découvrir, très claires, des traces de cette influence de Voltaire ; nous n'y parvenons guère ; en tous cas, ces traces nous paraissent bien vagues, fort peu profondes. Admettons, si l'on veut, ces ingénieux « retournements » de situation ; mais, si l'on convient que « les dramaturges y ont de tout temps recherché des effets frappants », il ne nous semble guère possible d'affirmer que c'est vraiment Voltaire à qui Thomson a emprunté l'ingéniosité du procédé. En ce qui concerne les allusions politiques, point n'est besoin de recourir à Voltaire pour en découvrir des exemples. Thomson, n'avait pas à aller bien loin, ni à remonter très haut dans le passé. Surtout il n'avait pas à sortir des frontières pour trouver telle pièce de

1. L. Morel, *James Thomson*, pp. 545, 554.
2. L. Morel, *ibid.*, p. 570.

théâtre, ou tel passage, faisant écho aux préoccupations politiques de l'époque. Dryden ne s'était pas privé d'employer ce moyen très risqué de piquer la curiosité du public et d'exciter la malignité d'un auditoire attentif à la moindre allusion politique ou religieuse. Il est même étrange qu'il ait pu, sans encombre, parler de « ces marchés publics où pour de l'or étranger le prince le plus pauvre se vend au plus riche[1]. » Charles II devait être terriblement distrait ou bien volontairement aveugle pour ne pas voir l'insolence de cette allusion si blessante pour son amour-propre. Presque aussitôt après la Restauration, mais surtout vers la fin du règne de Charles II, la scène fut envahie par la politique et la religion : les diatribes y abondent. Faut-il citer Otway dans l'*Orphelin*[2] ou *Venise sauvée*[3] ? Dans l'*Athée*, les allusions religieuses ne sont-elles pas aussi faciles à saisir que dans *le Moine espagnol*, où est exploité sans mesure l'esprit anticatholique de l'époque ? N'est-ce pas, comme le dit Dryden lui-même, « une pièce protestante » ? *Le Duc de Guise* est-il autre chose qu'une pièce politique ? Dennis ne se propose-t-il pas dans sa *Liberty asserted* « d'animer les Anglais contre les Français[4] » ? Crowne ne se vanta-t-il pas d'avoir aspergé « le pape d'un peu de vinaigre »[5], alors, d'ailleurs, qu'il lui fait bonne mesure ? En somme, le théâtre après la Restauration a le plus souvent l'aspect d'une arène où luttent les partis[6], et Thomson, s'il veut lancer quelques allusions politiques sur la scène, n'a pas à regarder très loin derrière lui pour trouver de nombreux exemples. Quant à l'invention de la couleur locale qui « relève nettement de Voltaire et de son esthétique dramatique », M. Morel avoue que, chez Thomson, « la tentative est timide et reste fort gauche », et que « ce scrupule de couleur locale n'est pas poussé très loin ». C'est assez dire que si Thomson doit quelque chose à Voltaire, cette dette n'est pas de toute première importance. Le vrai, peut-être, c'est qu'il a recueilli quelques-unes des idées émises par Addison et flottant en quelque sorte dans l'atmosphère poétique de l'époque, qu'il a écouté Dennis

1. Dryden, *Works* (*Conquest of Granada*), vol. IV, p. 79.
2. Th. Otway, *The Orphan* (Préface), p. 205. Ed. Thornton, 1813.
3. Th. Otway, *Venice preserved* (Préface), p. 7.
4. Dennis, *Select Works* : *Liberty asserted* (Préface), éd. 1704.
5. Crowne, *Henry the sixth* (Prologue). Voir aussi *The E. Friar* de Crowne.
6. Genest, *Some Account...*, vol. I, pp. 297, 307, 318, 353, 355, 359, 394.

prôner les règles de l'antiquité classique, car, il ne faut pas l'oublier, Dennis fut en tout violemment antifrançais, que la conception shakespearienne l'a assez fréquemment séduit dans *Coriolan*, et que de tout cela est sortie une esthétique dramatique un peu confuse, où il est assez difficile de discerner des éléments français bien distincts

Contemporain de Thomson, Mallet donna à la scène une *Eurydice* qui, reprise quelque trente ans plus tard par des acteurs comme Garrick et Mrs. Cibber, ne réussit pas mieux que lors de la première représentation ; un *Mustapha* qui eut quelque succès grâce à sa forme poétique et aussi à certaines allusions politiques ; enfin une *Elvire* qui, en opposition directe avec le sentiment populaire, fut par là même condamnée à une chute irrémédiable.

Glover composa une *Boadicée* et une *Médée* sur le modèle des anciens, chaque acte se terminant par un chœur, l'auteur ayant sans cesse les yeux fixés sur la *Médée* de Sénèque. Le succès ne récompensa pas d'aussi louables efforts. « Ces longues déclamations, ces pompeuses évocations de fantômes, cette puissance de la sorcellerie et ces chœurs composés en une mesure bizarre comme l'iambe et le dithyrambe ne sont en aucune façon adaptés à la mode anglaise », lit-on dans la *Biographia*. De pareilles pièces ne sont pas destinées au théâtre ? poursuit le même critique ; mais ce n'est pas une excuse. Que dirait-on d'un homme qui, se vêtissant du mantelet et du haut-de-chausses du temps du roi Jacques Ier, ferait et recevrait des visites dans ce costume et dirait, pour se justifier, qu'il n'a pas l'intention de danser dans cet accoutrement ou d'aller à la cour ? Il n'y a pas plus de raison pour habiller notre langage que pour parer nos personnes à la mode d'il y a deux mille ans [1]. »

Mason, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, écrivit une *Elfrida* en se conformant scrupuleusement aux règles de la tragédie grecque, bornant à trois le nombre de ses personnages, le reste de la pièce n'étant qu'odes et chœurs lyriques, comme dans son *Caractacus*, œuvre également non destinée à la scène, mais composée uniquement pour le plaisir des lettrés.

C'en est fini, comme on voit, des grands succès sur la scène. Les poètes anglais du XVIIIe siècle, tiraillés par des tendances diverses,

1. *Biographia Dramatica*, mo *Medea*.

ballottés entre des systèmes qu'ils ne savent pas concilier, n'ont en réalité aucune esthétique dramatique. Il ne leur resterait qu'à se fier à leur talent, à leur génie, mais c'est ce qui leur manque le plus. Jouées ou non, ces tragédies, plus ou moins classiques, plutôt grecques et latines que françaises, n'ont laissé dans les lettres anglaises qu'une trace bien légère : ce sont des œuvres de lettrés qui ne sortent guère des bibliothèques, quand elles parviennent à y entrer.

V

La tragédie classique, quoi qu'on ait dit et quoi qu'on ait fait, ne put donc jamais s'acclimater en Angleterre. Ni Corneille, ni Racine ne pouvaient y être compris, partant appréciés. De même qu'un Shakespeare était impossible en France, de même un Corneille, un Racine surtout, étaient impossibles en Angleterre. Chaque peuple a, en effet, sa conception particulière du drame, en rapport avec sa tournure d'esprit, son tempérament, reçus et transmis en quelque sorte par atavisme. La tragédie, en France, avant Corneille et Racine, pouvait être romantique ; si, entre les deux routes qui s'offraient à elle, la tragédie a choisi la grand'route classique, ce n'est pas évidemment par pur hasard.

On nous a reproché, à l'étranger, d'avoir trop scrupuleusement observé la règle des trois unités, et Schlegel ne s'est pas fait faute de nous dire, dans ses *Lectures sur l'Art et la Littérature dramatiques*, que « le cours puissant des destinées humaines procède, comme le changement des saisons, d'un pas mesuré, les grands desseins mûrissant lentement ». Et, à l'appui de son assertion, le critique allemand cite l'exemple du drame de *Macbeth*, qui aurait perdu toute sa beauté sublime si les événements avaient été simplement racontés au lieu de se dérouler tragiquement sur la scène, si enfin le sujet avait été enfermé dans le cadre étroit de l'unité de temps[1]. Après Schlegel, à tout instant et à tout propos, on est revenu, en Angle-

1. W. Schlegel, *A Course of lectures on Dramatic Art and Literature*, lecture XVIII (éd. Bohn, p. 254).

terre, sur ces critiques ; on les a reproduites et on les reproduit encore sans se lasser.

C'est que nos voisins se placent toujours à un point de vue spécial et qu'ils apportent dans leurs jugements littéraires des habitudes d'esprit dont il leur serait, d'ailleurs, assez difficile, presque impossible même, de se déprendre. Si nos grands maîtres ont cru devoir limiter l'action à une crise, à une intrigue unique, c'est qu'ils ont obéi à un besoin inné d'ordre, de simplicité et partant de clarté, toutes qualités inhérentes à l'esprit français. Nous sommes allés aux trois unités par une pente en quelque sorte fatale : nous ne pouvions pas résister aux lois que nous dictaient notre nature, notre tempérament dramatique, non plus que, dans le monde matériel, les corps ne peuvent résister aux lois de la pesanteur. Les Grecs, comme on l'a justement fait remarquer[1], ont eu leur théâtre qui correspondait à leur idéal, la beauté ; les Anglais ont eu le leur qui correspond aussi à leur idéal, action et vie ; les Français, le leur également, qui répond à un besoin, inné chez eux, de logique, d'ordre et de clarté. De même que nos voisins ne sauraient s'accommoder de notre théâtre, de même nous ne saurions être entièrement satisfaits du leur, notre tournure d'esprit, nos goûts littéraires étant sur bien des points si différents !

Quand les Anglais ont voulu se rapprocher de nous, nous imiter, nous égaler, nous battre en quelque sorte avec nos propres armes, ils y ont misérablement échoué. Sans doute les œuvres de Racine étaient, après la Restauration, arrivées trop tard, alors que le drame anglais s'était déjà engagé dans une voie nouvelle ; mais quand, soit directement, soit par des traductions, — celle d'*Andromaque*, la première, est de 1675, — ils connurent Racine, leur premier soin fut, au lieu d'en faire leur profit, de le défigurer lamentablement. Ils mélangèrent la prose et les vers, mirent en scène ce qui était en récits, ajoutèrent un épilogue comique à une action essentiellement tragique, comme pour *Andromaque* de Crowne, amputèrent *Bérénice* de Racine en réduisant les cinq actes de la pièce française aux trois actes de *Titus et Bérénice* d'Otway, négligeant toute analyse, toute psychologie, laissant s'évaporer toute poésie. Le théâtre de Racine était

1. E. Faguet, *Drame ancien et drame moderne*, passim.

trop original, trop national, trop français enfin, pour pouvoir facilement être imité de l'étranger : les Anglais ne pouvaient ni voir ni sentir ces qualités, qui sont, comme le dit M. Brunetière, « celles que nous goûtons peut-être le plus dans Racine : profondeur, subtilité d'analyse ou d'observation morale ; négligence apparente, mais étudiée, du style, dont le contour sinueux imite en quelque sorte ce qu'il y a de plus caché dans les mouvements de la passion ; harmonie des proportions ; et, généralement, tout ce que la forme oratoire de sa tragédie semble, en vérité, dérober à ceux qui n'ont pas, en naissant, respiré l'air de France [1] ». Les Anglais ont pu, encore que ce soit de bien loin, nous rappeler la tragédie de Corneille, ne craignant pas d'avancer que « le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable [2] » et encadrant de son vers empanaché des actions rares et parfois quelque peu complexes, comme on le voit dans *le Cid, Horace, Rodogune, Héraclius* ; ils se sont absolument égarés quand ils ont voulu se rapprocher de Racine. Son action simple et chargée de peu de matière, d'expérience quotidienne, comme on l'a dit avec raison [3], ses caractères qui, selon le mot de Fontenelle, « ne sont vrais que parce qu'ils sont communs », qui sont voisins de nous, que nous reconnaissons parfois pour les avoir coudoyés dans la vie réelle, voilà ce que Dryden n'a jamais même entrevu. Cherchez dans toute l'œuvre de la Restauration une Hermione ou une Bérénice, une Iphigénie ou une Phèdre raciniennes, vainement vous tâcherez de les y découvrir.

Que si vous comparez le style de Dryden à celui de Corneille et de Racine, vous pourrez rapprocher parfois le vers de Dryden des tirades cornéliennes, mais vous ne trouverez nulle part la simplicité de Racine, qu'on distinguerait peu de la prose si l'on n'entrevoyait, sous le réseau tissé en apparence sans art, toute l'élégance cachée mais réelle, toute l'harmonie, toute la chaleur, toute la hardiesse du style racinien. Ce sont là autant de qualités que l'œil d'un étranger ne discerne pas, mais que nous voyons et savons apprécier, nous Français ; et cela précisément parce que nous sommes Français.

1. Brunetière, *Manuel de l'Hist. de la Lit. franç.*, p. 193.
2. Corneille, Préface d'*Héraclius*.
3. Brunetière, *Manuel de l'Hist. de la Lit. franç.*, p. 203.

Un Anglais peut écrire que « les chefs-d'œuvre français du dix-septième siècle auraient perdu, s'ils n'étaient pas rimés, la place qu'ils occupent sur la scène moderne[1] » ; nous nous l'expliquons fort bien ; mais ce que nous savons aussi, c'est que dans l'œuvre de Corneille et de Racine il y a autre chose que la rime : il s'y trouve un antiseptique autrement puissant qui, précisément, a échappé aux yeux, pourtant clairvoyants, de M. Arnold, comme auparavant à ceux de Schlegel, c'est l'ensemble de ces qualités éminemment françaises qui constituent le talent, le génie de nos deux grands poètes. Si la critique moderne étrangère — à quelques rares exceptions près — n'est pas encore parvenue à distinguer les qualités de nos classiques, à en sentir les beautés, devons-nous être étonnés que Dryden et ses contemporains n'aient presque rien vu et rien senti de l'œuvre de nos poètes dramatiques ?

N'étant plus eux-mêmes, puisqu'ils s'étaient écartés de la tradition nationale pour devenir, si l'on ose dire, les reflets de l'étranger, ayant rompu le lien qui les rattachait au romantisme, s'attachant ensuite à reproduire un idéal romanesque qu'ils s'étaient formé d'après nos romans français, s'attardant à la copie d'un système dramatique qui est celui de Scudéry, et non celui de Corneille et de Racine, confondant les pièces héroïques avec les tragédies classiques, les poètes anglais de la Restauration ne réussirent pas à créer une œuvre nouvelle, un théâtre vivant. On peut dire de la poésie dramatique française plus ou moins imitée sur le théâtre anglais au dix-septième siècle ce que Rymer disait de la tragédie grecque transplantée à Rome : « Cette poésie dramatique resta comme une plante étrangère : le climat ne lui étant guère favorable, et cultivée assez mal, elle put produire des feuilles et des fleurs, sans jamais donner aucun fruit de quelque valeur[2]. » C'est qu'un poète dramatique ne peut pas impunément s'extérioriser en quelque sorte, ne tenant plus aucun compte, à un moment donné, du passé littéraire, du tempérament, des habitudes, du génie d'une nation, surtout quand il est lui-même peu apte à s'assimiler des formes nouvelles, peu capable d'exprimer avec toutes ses nuances, toutes ses profondeurs philoso-

1. Arnold, *Essay on Dramatic Poetry*. Préface, p. XIII.
2. Rymer, *A short view...*, p. 28.

phiques, la pensée qu'il entrevoit et qu'il ne pourra jamais atteindre. Ayant perdu tout contact avec le sol national, incapable de s'élever aux hauteurs splendides où s'ébat le génie d'un Corneille ou d'un Racine, le nouvel Icare, aux ailes très fragiles, ne peut qu'être entraîné dans une chute lamentable. C'est ce qui est arrivé à Dryden, aux autres poètes anglais de la Restauration, à tous ceux enfin qui, plus tard, se sont risqués à poursuivre l'idéal classique. Et, du royaume des ombres, Corneille et Racine durent ressentir quelque pitié, peut-être un peu moqueuse, en voyant ces pauvres ailes de cire fondre au grand soleil de leur génie, resté si haut et si resplendissant sur l'horizon.

CHAPITRE IX

La comédie : Molière en Angleterre.

I

Charles II préférait la comédie à la tragédie. Ce genre convenait mieux à ses habitudes d'esprit, à son tempérament de joyeux viveur : la gaieté naturelle à la comédie, la morale moins sévère sur laquelle elle repose étaient pour lui autant de raisons pour la préférer à la tragédie ; et il était en cela d'accord avec la plus grande partie de la cour anglaise. « Charles II, pendant son exil, avait vécu sur le pied d'égalité avec les nobles exilés et partagé librement la promiscuité des plaisirs et des fredaines par lesquels ils s'efforçaient d'adoucir l'adversité. A une telle cour les distractions du drame auraient paru insipides, à moins d'être relevées par cet esprit de libertinage qui régnait dans l'existence des courtisans et que l'exemple du monarque ne faisait qu'encourager[2]. » Ce fut donc la comédie qui eut toutes les préférences royales, non pas la comédie française, mais la comédie espagnole.

Walter Scott a expliqué cette prédilection du roi, surprenante quand on sait son goût pour les choses de France. « La comédie française, bien que Molière fût au zénith de sa gloire, semble ne pas avoir eu les mêmes charmes pour le monarque anglais. La même entrave du décorum, qui arrêtait le développement de la passion naturelle dans la tragédie, empêchait toute licence indélicate dans la comédie... Or le joyeux monarque ne voyait aucune bonne raison pour que la muse de la comédie fût forcée de rester toujours confinée dans la décence,

1. Pope, *Works*, vol. III, p. 359 (éd. Elwin, Courthope).
2. Dryden, *Works* (*Life of J. Dryden*, by W. Scott), vol. I, p. 61.

et ne croyait pas se dégrader quand il se réjouissait de quelque grossière plaisanterie ou de quelque boutade impie, au milieu des éléments très mélangés d'un auditoire populaire. » Et puis, comme le dit encore Walter Scott, « un auditoire anglais ne pouvait supporter avec patience la régularité de la comédie chez ses voisins, provenant de tours délicats dans l'expression et d'une plus fine peinture de caractère. La comédie espagnole, par son mouvement, ses machines, ses déguisements et ses intrigues compliquées, plaisait davantage à son goût. Cette préférence ne résulta pas entièrement de ce que les Français appellent le flegme de notre caractère national, que de puissants stimulants peuvent seuls exciter. Il est certain qu'un Anglais compte que son œil, aussi bien que son oreille, doit être charmé dans une représentation dramatique ; mais la soif de nouveauté fut une autre raison très distincte qui influa sur le drame renaissant. Le nombre des pièces nouvelles représentées à chaque saison était incroyable, et les auteurs étaient forcés d'avoir recours au mode de composition qui était le plus facile à exécuter. Le soin apporté à la justesse de l'expression, les beaux traits de caractère ajoutés à un arrangement de l'action pouvant être à la fois agréable, intéressant et vraisemblable, tout cela demande une étude sérieuse, une profonde réflexion, une correction, une revision, longues et répétées. Il ne fallait pas s'y attendre de la part d'un dramaturge qui devait produire trois pièces de théâtre en une seule saison. Aussi substituait-on à tout cela des aventures, des surprises, des rencontres, des méprises, des déguisements, des fuites, ce que l'on produisait facilement au moyen de panneaux glissants, de cabinets, de voiles, de masques, de grands manteaux et de lanternes sourdes. Si le poète était embarrassé pour employer cet attirail commode, les quinze cents pièces de Lope de Vega étaient là sous sa main pour lui servir de modèles... C'est sous les auspices de Charles II, qui avait dû voir les originaux pendant son séjour à l'étranger, et, dans quelques cas, sur sa demande formelle, qu'on fit des traductions des pièces espagnoles les meilleures et les plus mouvementés [1]. »

Si les poètes comiques de la Restauration, ne continuant pas la tradition des Shakespeare, des Massinger, des Beaumont et des

1. Dryden, *Works* (*Life of J. Dryden*, by W. Scott), vol. I, p. 62.

Fletcher, voire des Ben Jonson, prirent pour modèle la comédie espagnole, et non la comédie française, c'est assurément pour les raisons données par Walter Scott. Mais il y en a d'autres aussi, et peut-être sont-elles tout aussi concluantes. Qu'avions-nous, en effet, à leur offrir comme modèles ? Pendant la première moitié du XVIIe siècle, la comédie française n'est-elle pas presque toujours une imitation des pièces italiennes ou espagnoles [1] ? Ne valait-il pas mieux, dans ce cas, remonter directement aux sources, au lieu de se contenter des eaux mélangées de l'imitation française ? Entre *le Menteur* et *les Précieuses*, c'est-à-dire entre 1640 et 1660, la période, par conséquent, la plus rapprochée de la Restauration, celle où tout chef-d'œuvre produit en France n'eût pas manqué d'attirer l'attention et probablement l'imitation anglaise, y a-t-il rien autre chose... qu'un trou ? On savait « où était la source des larmes, on ignorait encore l'art de toucher celle du rire [2] ». Il n'y avait donc rien en France à offrir aux Anglais en dehors du *Menteur*. Ils prirent leur bien où ils le trouvèrent, en Espagne, pays dont ils connaissaient déjà le chemin pour l'avoir pratiqué à maintes reprises, puisque Massinger, par exemple, et avant lui Beaumont et Fletcher ne s'étaient pas fait faute de puiser aux sources espagnoles [3]. C'est bien de ce côté aussi que le roi orienta la comédie anglaise, et si les personnages comiques eurent « l'effronterie de venir étaler leur blanc d'Espagne », ce fut Charles II qui les y encouragea et qui lui-même, en quelque sorte, les conduisit en scène.

Il y avait à l'époque de la Restauration un colonel de cavalerie qui s'était distingué au service de Charles Ier, royaliste fervent, mi-partie soldat, mi-partie conspirateur. Quand Charles II fut remonté sur le trône, Samuel Tuke manifesta l'intention de renoncer à la littérature à laquelle il apportait sa contribution, mais le roi l'en empêcha : il lui soumit une pièce espagnole de Calderon, lui demandant de l'adapter à la scène anglaise. Ecoutons le colonel-poète nous conter

1. Despois, *le Théâtre sous Louis XIV*, p. 55.

2. Brunetière, *Manuel de l'Histoire de la Littérature française*, pp. 153, 154 (notes).

3. Ward, *English Dram. Literature*, vol. II, p. 753 ; vol. III, p. 13 et seq., p. 266. — Downes, *Roscius anglicanus*, p. 26. Langbaine, *Lives...*, pp. 18, 19, 117, 198. — Garnett, *The Age of Dryden*, pp. 82, 83.

lui-même la chose en son langage métaphorique : « Comme à une lampe qui meurt une seule goutte d'huile rend une flamme nouvelle et la fait revivre un instant, ainsi l'auteur, voyant sa lumière mourante et se disposant, par conséquent, à disparaître de la vue, en fut empêché par un rayon tombé des sphères supérieures, juste au moment où il songeait à se retirer. Il eut la chance d'entendre Sa Majesté dire un jour qu'elle aimait cette intrigue : il resta et écrivit la pièce. Ainsi doivent les sujets soumis saisir la pensée des princes, comme les marins le font pour le vent [1]. Samuel Tuke n'éprouve pas cette crainte que ressent tout poète dramatique se risquant à la scène : c'est qu'il a pour le succès de sa pièce une double sécurité : « Assurément, dit-il, le sujet n'a pas besoin d'excuse; il est tiré de Don Pedro Calderon, célèbre auteur espagnol, dont la nation est celle du monde qui est la plus heureuse pour la force et la délicatesse de ses inventions ; il m'a été recommandé par Sa Sainte Majesté comme étant un plan excellent, et l'on ne doit pas davantage douter de son jugement qu'il ne faut désobéir à ses ordres [2]. »

Le roi avait eu la main heureuse : la pièce espagnole adaptée à la scène anglaise eut un vrai succès ; les costumes des acteurs étaient superbes, la comédie fut bien jouée et eut treize représentations consécutives [3]. Pepys assista à la première ; il nous a conservé ses impressions : « Comme c'était la fameuse pièce nouvelle que l'on jouait pour la première fois (8 janvier 1663) au Théâtre du Duc, celle que l'on appelle *les Aventures de cinq heures* et qui est faite ou traduite par le colonel Tuke, et comme il me tardait de la voir, nous y sommes allés ; bien qu'il fût de bonne heure, nous avons été forcés de nous asseoir, presque trop loin pour voir, au bout de l'un des bancs les plus bas, tant la salle était comble. En un mot, la pièce est la meilleure que j'aie vue et que je verrai jamais, je crois, pour ce qui concerne la variété de l'intrigue et sa parfaite continuité jusqu'au bout... ; pas un mot obscène, et la salle, par ses applaudissements nombreux, a témoigné toute son approbation. » Enthousiasmé, Pepys voulut revoir

1. *The Adventures of Five Hours* (The Prologue at Court), in Dodsley, *Old Plays*. vol. XV, p. 192.

2. *The Adventures of Five Hours* (Preface to the 3rd edition), Dodsley, vol. XV, p. 193.

3. Downes, *Roscius anglicanus*, p. 22. — Genest, *Hist. of the stage*, vol. I, p. 45.

les Aventures quelques jours après : le 17 du même mois, il retourna au théâtre et trouva la comédie moins bonne que la première fois ; mais il avoue que, ce jour-là, il était lui-même un peu indisposé et qu'en réalité c'était « une très belle pièce ». N'allait-il pas, dans son enthousiasme un peu exagéré, jusqu'à déclarer qu'il venait de lire *Othello*, qu'il avait toujours pris jusque-là pour une œuvre excellente, mais qu'après avoir lu récemment *les Aventures de cinq heures*, *Othello* ne lui semblait plus qu' « une pièce médiocre [1] » ? Evidemment, c'est tant pis pour Pepys. Trois ans plus tard, Pepys allait encore au Théâtre du Duc pour voir jouer à nouveau la comédie de Tuke. Son appréciation fut la même : c'était toujours « une pièce absolument excellente [2] ». Environ trois semaines après, n'avait-il pas la chance, étant chez son libraire, d'y rencontrer l'auteur, le fameux Sir Samuel Tuke ? Pepys, malgré ses préventions en faveur du colonel, le trouva cependant un peu fat, mais très bon causeur. Le colonel aurait eu une excuse à sa fatuité s'il avait su quelle opinion favorable Pepys avait de sa pièce et s'il avait appris que le bon chroniqueur allait, pour la quatrième fois, voir jouer *les Aventures*. Celui-ci fut moins satisfait de cette représentation, mais ce n'était pas de l'œuvre que Pepys était mécontent. « J'étais placé si loin, écrit-il dans son Journal, que je ne pouvais pas bien entendre, et puis il n'y avait là aucune jolie femme, si ce n'est la mienne... Le théâtre était comble : la représentation a fini tard ; aussi nous ne sommes rentrés chez nous qu'après onze heures [3]. » Evelyn, autre chroniqueur de l'époque et cousin de Samuel Tuke, nous a laissé son témoignage. « La pièce a obtenu un succès si général qu'on l'a jouée chaque jour pendant plusieurs semaines et qu'on croit qu'elle vaudra aux comédiens quatre ou cinq cents livres [4]. » Succès d'estime, succès d'argent, tout fut pour le mieux ; l'amour-propre du roi ne put qu'être très flatté. Grâce aux conseils de Charles II, qui lui avait suggéré l'idée de cette adaptation, l'auteur avait pu, suivant son expression, « prendre l'Angleterre tout entière avec une intrigue espagnole [5] ».

1. Pepys, *Diary* (20 août 1666).
2. Pepys, *Diary* (27 janv. 1669).
3. Pepys, *Diary* (15 févr. 1669).
4. Evelyn, *Diary* 23 déc. 1662, 8 janvier 1663).
5. *The Adventures of Five Hours* (Preface). Dodsley, vol. XV, p. 191, 199.

Le roi conserva jusqu'à la fin de ses jours cet amour de la comédie espagnole. Nous savons comment Charles II conseilla Crowne vieillissant, collaborant en quelque sorte avec lui pour la production de *Sir Courtly Nice*. Le poète voulait quitter la scène et sollicitait un poste sûr pour le reste de ses jours. « Le roi, rapporte Dennis, eut la bonté de lui assurer qu'il aurait une situation ; mais Charles ajouta qu'il voulait auparavant voir une autre comédie. M. Crowne s'efforça de s'excuser en disant au roi que, maintenant, il ne combinait une intrigue que lentement et mal ; le roi expliqua qu'il l'aiderait et même lui en fournirait une : il mit alors entre ses mains la comédie espagnole appelée *No pued Esser*. M. Crowne fut obligé de commencer la pièce aussitôt ; mais, après en avoir écrit trois actes, il apprit, à sa grande surprise, que la comédie espagnole avait déjà été traduite quelque temps auparavant, jouée et condamnée. Soutenu cependant par l'injonction du roi, il continua hardiment la pièce et la termina[1]. » La comédie allait être jouée ; la répétition avait satisfait tout le monde ; Crowne était tout heureux d'être agréable à son roi. Tout à coup, rencontrant un acteur qu'il se disposait à gronder pour avoir manqué la dernière répétition, celui-ci s'écria : « Grand Dieu, nous sommes perdus, le roi est mort ! » Adieu les grands espoirs du pauvre Crowne ! Sa pièce, imitée de Moreto, fut cependant représentée avec succès après l'avènement de Jacques II, avec Mountfort dans le rôle de Sir Courtly Nice.

Entre temps, Dryden, le grand poète anglais de l'époque, s'était lui aussi inspiré du théâtre espagnol. C'est d'abord dans le *Wild Gallant*, sa première pièce, que l'auteur « se risque à un sujet espagnol[2] ». Le roi, la comtesse de Castelmaine, favorite du roi, encouragèrent le poète, lors de la reprise de la pièce en 1669 ; mais il semble bien que le jugement de Pepys, daté du 23 février 1663, soit resté à peu près celui de la postérité : « La pièce a été mal jouée, et c'est bien la chose la plus misérable que j'aie jamais vue de ma vie : pendant toute la représentation le roi n'a pas paru satisfait, ni personne. » Dryden ne s'en tint pas là. En 1664, il fit représenter une autre comédie, également puisée aux sources espagnoles : *les Dames rivales*. Elle obtint

1. Crowne, *Works*, vol. III, pp. 245, 246.
2. Dryden, *Works The Wild Gallant*, Prologue), vol. II, p. 30.

plus de succès, s'il faut en croire Pepys, qui y vit « une pièce très jolie et très spirituelle », dont il fut « très satisfait ». A la lecture, elle lui parut encore « une pièce des plus agréables et des mieux écrites[1] ». Dryden, pour ses deux premières productions dramatiques, s'était donc conformé au goût du roi en empruntant ainsi au théâtre espagnol. Quelques années après, en 1668, il était, semble-t-il, revenu de ses illusions et condamnait ces comédies où l'on trouve toujours « un voile et un fidèle Diego ». Et il ajoutait : « Il n'y a pas plus d'une bonne pièce à écrire sur toutes ces intrigues : elles sont trop uniformes pour plaire souvent, et nous n'avons pas besoin des expériences faites sur notre scène pour justifier cette assertion[2]. Plus tard, ses regrets paraissent être devenus encore plus amers, car dans *Amour d'un soir*, il fait dire par Wildblood : « Oui, vous parlez d'honneur. Je hais votre honneur espagnol depuis qu'il a gâté nos pièces anglaises[3]. » Dryden, au surplus, n'était pas seul à penser de la sorte. Howard, un autre poète dramatique du temps, n'hésitait pas à déclarer que les pièces espagnoles étaient de simples romans découpés en actes et en scènes n'offrant pas plus d'intérêt qu'une histoire bien racontée qu'on ferait mieux, si on ne veut pas en rehausser les incidents, de dire au coin du feu que de la représenter sur la scène[4]. Les poètes anglais s'arrogeaient maintenant le droit de médire du théâtre espagnol, voire d'en faire fi. Cervantes, Mendoza, Alarcon, Moreto, Calderon, n'en avaient pas moins été les grands fournisseurs de la scène anglaise, ceux à qui les Digby, comte de Bristol, les Samuel Tuke et les Richard Fanshawe étaient redevables d'un grand nombre d'intrigues, d'incidents et de situations[5].

On a donné plusieurs raisons pour expliquer ce changement d'orientation. Si les poètes comiques anglais renoncèrent, à un moment donné, à l'imitation du théâtre espagnol et se détournèrent de cette « forme éminemment attrayante par son action rapide, ses changements subits et l'habile développement de l'intrigue », c'est, dit un critique anglais,

1. Pepys, *Diary* (4 août 1664, 18 juillet 1666).
2. Dryden, *Works* (*Essay on Dramatic Poesie*), vol. XV, pp. 330, 331.
3. Dryden, *Works* (*An Evening's Love*, A. V, 1), vol. III, p. 351.
4. Sir Rob. Howard, *Five New Plays* (To the Reader, fin). En tête de l'édit. de 1700.
5. Ward, *E. Dramatic Lit.*, vol. III, p. 306.

qu' « une pièce d'intrigue est forcément une pièce d'incidents, laissant peu de place au développement des caractères ; or, les Anglais sont friands d'études de caractères jusqu'en leurs nuances les plus délicates ». Et puis, ajoute-t-il, « l'autre raison, c'est que les Anglais n'excellent pas particulièrement dans la combinaison des incidents et que peu même de nos meilleurs poètes dramatiques pourraient rivaliser d'habileté avec les dramaturges espagnols de troisième ordre[1] ».

Inhabiles à embrouiller les fils d'une intrigue espagnole et à évoluer avec une aisance réelle au milieu de ces situations compliquées, les comiques anglais n'avaient-ils pas là, à portée de la main, pour ainsi dire, un modèle à imiter, un maître enfin auprès de qui ils pouvaient puiser les plus utiles leçons d'art dramatique? Nous avons nommé Molière. Sans doute, aux premiers jours de la Restauration, en 1660, l'œuvre du grand comique ne faisait que commencer d'éclore, et la comédie espagnole offrait aux poètes anglais les ressources toutes prêtes et assez aisément transportables de ses études, plus variées que profondes, de son art plus surprenant que vraiment humain. Et dans la hâte où ils se trouvaient, par suite du besoin de variété incessante, de laisser aller leur plume « la bride sur le cou », les comiques anglais cueillirent dans la floraison abondante des œuvres espagnoles les gerbes les plus rapprochées et les plus aisées à utiliser.

Ils ne tardèrent pas, pourtant, à distinguer tout ce qu'il y avait de superficiel, d'uniforme et d'artificiel dans les pièces espagnoles imitées sur la scène anglaise. Dryden le signala, et c'est vers cette époque qu'on s'avisa de songer à d'autres modèles.

1. Garnett, *The Age of Dryden*, p. 82

II

Molière, plus que Corneille, plus que Racine surtout, fut connu, pillé sans pitié, imité, plagié sans vergogne en Angleterre au dix-septième siècle[1], et un poète anglais, D'Urfey, avait de bonnes raisons de dire : « Molière est complètement dévalisé, aussi pourquoi écrirais-je[2] ? » Et à la mort de notre grand poète comique, en 1673, tout était loin d'être écrit en fait d'imitations et de plagiats. Afin de savoir jusqu'à quel point Molière était alors connu en Angleterre, il est bon, croyons-nous, pour plus de précision, de prendre à part chacune de ses pièces et de voir ce qu'elle est devenue chez nos voisins d'outre-Manche.

L'Etourdi ou les Contre-temps fut d'abord traduit par William Cavendish, duc de Newcastle, qui, après avoir fait vaillamment son devoir à la tête des troupes royalistes, avait dû s'enfuir et passer à Amsterdam, puis à Paris, où, s'étant épris d'une des filles d'honneur de la reine d'Angleterre, Henriette de France, il l'avait épousée en 1645. William Cavendish est l'auteur de plusieurs comédies anglaises. Il offrit sa traduction de *l'Etourdi* à Dryden ; celui-ci aussitôt

1. Bibliographie des ouvrages principaux consultés ici, et à consulter pour une étude plus détaillée de *Molière en Angleterre* :

a) John Downes, *Roscius anglicanus.*
b) Langbaine, *The Lives of the E. poets.*
c) Baker, Reed et Jones, *Biographia Dramatica.*
d) Genest, *History of the stage.*
e) Lowndes, *Bibliographer's Manual.*
f) Henri van Laun, *The Dramatic Works of Molière.*
g) Id. *Le Moliériste* (les Plagiaires de Molière en Angleterre,) nos août, nov. 1880; janv., mai, août 1881.
h) Regnier, *Œuvres de Molière*, tome XI et *Notices.*
i) Beljame, *Le Public et les Hommes de lettres.*
j) De Grisy, *Hist. de la comédie anglaise au XVIIe siècle.*
k) Dr. Claas-Humbert, *Molière in England.*
l) H. Krause, *Wycherley und seine franz. Quellen.*
m) A. Bennewitz, *Molière's Einfluss auf Congreve.*
n) A. Bennewitz, *Congreve und Molière.* (Réimpression de l'ouvrage précédent, édit. considérablement augmentée.)
o) E. Gosse, *Life of W. Congreve.*

2. Genest, *Hist. of the stage*, vol. IV, p 426.

arrangea cette pièce pour le théâtre sous le titre de *Sir Martin Gâte-Tout*. Elle fut jouée le 16 août 1667 et obtint un véritable succès, car elle n'eut pas moins de trente-trois représentations et fut interprétée quatre fois à la cour : les qualités de l'acteur Nokes, indépendamment de la valeur de l'œuvre, contribuèrent probablement au succès de cette comédie, s'il faut en croire Downes, qui nous dit que ce fut pour la troupe un gros succès d'argent[1]. Pepys nous raconte aussi ses impressions lors de la première représentation : « Ma femme et moi, écrit-il, nous allâmes au Théâtre du Duc où nous vîmes jouer hier la nouvelle pièce : *la Feinte Ignorance ou Sir Martin Gâte-Tout*, pièce faite par le duc de Newcastle, mais, comme tout le monde le dit, corrigée par Dryden. C'est certainement la pièce la plus entièrement joyeuse, farce complète d'un bout à l'autre, qui ait jamais été écrite. Je n'ai jamais tant ri de ma vie, l'esprit y est excellent, il n'y a pas de grosses bêtises. La salle était comble, et, à tous égards, j'ai été entièrement satisfait. » Le 1er janvier 1668, c'est-à-dire quelque quatre mois après, Pepys retournait au théâtre : « J'y ai vu *Sir Martin Gâte-Tout*, pièce à laquelle j'ai déjà assisté si souvent, dont je suis cependant absolument enchanté et que je trouve tout à fait spirituelle : c'est, de toutes les pièces qui ont été écrites, celle qui contient le plus de matière pour rire, et je vois clairement que les acteurs qui y jouent font de réels progrès. » Et Pepys s'étonne que tant de bourgeois, d'apprentis et même de menu peuple se paient maintenant au parterre des places à deux shillings et demi, alors que, pendant plusieurs années, il s'est contenté, lui Pepys, déjà gros fonctionnaire de la marine, des places à douze ou dix-huit pence[2].

La comédie de *Sir Martin*, appelée la comédie du duc de Newcastle, fut publiée en 1668, chez Herringman, sans nom d'auteur. C'est plus tard seulement, en 1697, que Dryden la réclama pour une de ses œuvres et qu'elle parut signée de son nom. La pièce de Dryden est une imitation de *l'Etourdi* de Molière, et non une traduction. Bien que le reste de la comédie soit à peu près le même chez Dryden et chez Molière, à cela près que la scène est à Londres et non à Paris, le dénouement est complètement différent : tandis que, dans *l'Etourdi*,

1. Downes, *Roscius*, p. 28.
2. Pepys, *Diary*, 17 août 1667, 1er janv. 1668.

Célie finit par épouser Lélie, l'étourdi dont Mascarille a, par ses ruses et ses stratagèmes, servi les desseins, l'héroïne anglaise, Mlle Millisent, épouse, non le maître, mais le valet, l'habile Warner, à qui elle accorde sa main et sa fortune pour le récompenser de ses bons offices. « L'alternative était un peu embarrassante, dit Walter Scott, mais le décorum de la scène française n'aurait pas permis l'union d'une dame avec un valet intrigant, et un auditoire anglais n'aurait pas été moins choqué de la voir épouser un imbécile. » D'autre part, ajoute-t-il, « Sir Martin Gâte-Tout est un personnage plus méprisable que Lélie, qui est moins fat et moins sot qu'étourdi et illogique[1] ». Enfin, en plus d'une sous-intrigue, ajoutée par Dryden et empruntée à *l'Amant indiscret* de Quinault, il y a également un incident comique d'une assez joyeuse venue, c'est lorsque Sir Martin prétend donner une sérénade à sa belle : il tient le luth et fait semblant de jouer, tandis qu'en réalité c'est son domestique Warner qui chante et s'accompagne ; mais la sérénade est terminée, et Sir Martin commet l'imprudence de vouloir continuer la chanson et essayer de jouer du luth. La belle aussitôt s'aperçoit de la supercherie et s'écrie : « Ah ! ah ! je vois maintenant ; sur ma vie, voilà qui est plaisant : c'est son valet qui a joué et chanté à sa place, et lui, je crois, n'a pas su quand s'arrêter. » Et les rires de partir sans contrainte. « Ils se tordent les côtes », comme dit le Mascarille anglais[2].

Le Dépit amoureux. — Cette pièce suscita également des imitations. Dryden, qui avait, dans *Sir Martin*, mis à contribution et Molière et Quinault, ne s'arrêta pas là dans la voie des emprunts, partiellement avoués par lui. Au duc de Newcastle, qui ne pouvait guère se méprendre puisqu'il était très familier avec l'œuvre de Molière, il dédia *Amour d'un soir ou le Feint Astrologue.* « Cette pièce, dit Dryden lui-même dans sa Préface, était d'abord espagnole : elle s'appelait *El Astrologo fingido*, puis elle a été francisée par Corneille le jeune et elle est maintenant traduite en anglais et imprimée sous le nom : *le Feint Astrologue.* Ce que j'ai fait de celle-ci paraîtra mieux en la comparant avec celle-là : vous verrez que j'ai retranché certaines aventures que je n'ai pas jugées assez divertissantes, que j'ai relevé

1. Dryden, *Sir Martin Mar-All*, Introduction de W. Scott, vol. III, p 1.
2. Dryden, *ibid.*, A. V, I, vol. III, p. 76.

celles que j'ai choisies et que j'en ai ajouté d'autres qui n'étaient ni en français ni en espagnol[1]. » Dryden a le grand tort ici d'oublier de citer Molière, à qui il a fait des emprunts vraiment un peu trop nombreux pour négliger de lui en marquer quelque reconnaissance. « Notre auteur, dit Walter Scott, reconnaît que cette pièce, *The Mock Astrologer*, est fondée sur le *le Feint Astrologue* de Corneille le jeune..., mais Dryden a aussi mis Molière à contribution. La plus grande partie de la querelle entre Wildblood et Jacintha, au quatrième acte, est littéralement copiée sur celle qui a lieu entre Lucile, Eraste, Marinette et Gros-René, dans *le Dépit amoureux*. La loquacité absurde de Don Alonzo et la façon dont son ami le réduit au silence au moyen d'une sonnette qu'il agite à ses oreilles sont imitées de la scène entre Albert et Métaphraste de la même pièce, et il faut reconnaître que c'est un expédient auquel on peut mieux avoir recours pour se protéger contre un déluge de sottises que débite un pédant de maître d'école, comme c'est le cas dans Molière, que pour clore la bouche à un noble vieillard espagnol, l'oncle de l'amante de Don Lopez... Le caractère d'Aurélia a peut-être été suggéré par *les Précieuses ridicules* de Molière, mais il ne serait pas juste de dire qu'il a été copié[2]. » Ces emprunts ou ces « suggestions » seraient déjà une raison suffisante pour ne pas taire le nom de Molière, comme Dryden le fait ici; mais le poète anglais va plus loin encore dans cette voie, tout en maugréant dans sa Préface[3] contre les pièces françaises que l'on traduit trop, affirme-t-il, et d'où trop de farce se glisse dans la comédie anglaise. Ainsi, la deuxième scène du quatrième acte, où Camilla rappelle à Don Melchor certain magasin où elle a cherché à le rencontrer et devant lequel il lui a promis une robe de soie[4], c'est Marinette disant à Eraste :

MARINETTE.

A propos, savez-vous où je vous ai cherché
Tantôt encore ?

ERASTE.

Eh bien ?

1. Dryden, *An Evening's Love* (Preface), vol. III, p. 250.
2. Dryden, *Works* (*An Evening's Love*, Introd. de W. Scott), vol. III, p. 237.
3. Dryden, *Works* (*An Evening's Love*, Preface), vol. III, p. 242.
4. Dryden, *Works* (*An Evening's Love*, A. IV, II), vol. III, p. 334.

MARINETTE.

Tout proche du marché
Où vous savez.

ERASTE.

Où donc ?

MARINETTE.

Là... dans cette boutique
Où, dès le mois passé, votre cœur magnifique
Me promit, de sa grâce, une bague [1].

Bague ou robe, c'est, à cela près, la même idée exprimée en termes identiques.

Après Dryden, c'est Ravenscroft qui, dans ses *Amants en querelle ou la Maîtresse invisible* (1676), emprunte largement au *Dépit amoureux*.

Au commencement du XVIIIe siècle, en 1706, Vanbrugh, poète déjà connu par six comédies appréciées, fit jouer à Haymarket une pièce ayant pour titre *l'Erreur*. Ce fut un Français, Pierre Motteux, réfugié en Angleterre après la révocation de l'édit de Nantes, auteur de compositions dramatiques et musicales, traducteur très habile, qui écrivit en anglais, d'un style un peu risqué, — c'était le goût du temps, — l'épilogue de la pièce de Vanbrugh. Cette comédie, jouée neuf fois, est aussi tirée du *Dépit amoureux*, et la dispute entre Carlos et Leonora ne peut que nous faire souvenir de la querelle entre Eraste et Lucile, au quatrième acte de la pièce de Molière.

Les Précieuses ridicules et les *Damoiselles à la mode* de Flecknoe voisinent également de bien près. Coïncidence probablement voulue, c'est encore au duc et à la duchesse de Newcastle qu'est dédiée cette comédie, sans doute pour qu'ils puissent y reconnaître les nombreux emprunts faits à Molière. Cette pièce, imprimée en 1667, ne fut jamais jouée : les acteurs ne voulurent pas l'accepter. Il semble qu'il y ait eu de part et d'autre quelque entêtement, ici, à ne mettre aucune bonne volonté à la représentation de la pièce ; là, chez l'auteur, à ne vouloir rien tenter pour faire revenir les acteurs sur leur première décision. Flecknoe écrit, en effet, dans sa préface : « En ce qui concerne la représentation de cette comédie, ceux qui

1. Molière, *le Dépit amoureux*, A. I, II.

ont la direction de la scène ont leur caractère et voudraient qu'on les suppliât ; moi, j'ai aussi le mien et ne veux pas les supplier ; si tous les auteurs dramatiques étaient de mon avis, on les laisserait user leurs vieilles pièces jusqu'à la corde avant de leur en donner de nouvelles : on attendrait qu'ils comprissent mieux leur intérêt, sachant distinguer le bon du mauvais [1]. » De part et d'autre donc on resta sur ses positions, et les *Damoiselles à la mode* se morfondirent à attendre sous l'orme. Flecknoe ne dut pas en être autrement surpris, car il n'avait guère été plus heureux auparavant, et, sur cinq productions dramatiques, son *Royaume de l'Amour* seul avait eu les honneurs de la scène. La comédie des *Damoiselles* n'était guère d'ailleurs, de l'aveu même de l'auteur, qu'une sorte de mosaïque composée des *Précieuses ridicules*, en ce qui concerne l'intrigue principale, y compris le : « Au voleur ! » de Mascarille, qui devient : « Arrêtez le voleur ! » chez Flecknoe, de *Sganarelle* pour l'intrigue secondaire, et de scènes empruntées à *l'École des Femmes* et à *l'École des Maris*. Quelle étrange idée avait eue Flecknoe de coudre ainsi ensemble les lambeaux un peu disparates de quatre comédies de Molière !

Il y eut, semble-t-il, à cette même époque, une traduction des *Précieuses ridicules*, et la pièce de Molière fut représentée au Théâtre du Roi, le 15 septembre 1668. Pepys, dont le témoignage est décidément très précieux en pareille matière, nous dit dans son *Journal* : « Je suis allé au Théâtre du Roi voir une pièce nouvelle, jouée hier seulement, une traduction du français par Dryden (?), appelée *les Dames à la mode ;* c'est une chose si médiocre que, lorsqu'on a prévenu qu'on la rejouerait encore le lendemain, celui qui est venu annoncer la nouvelle Beeson, (pour Beeston ?), et le parterre sont partis d'un éclat de rire. » On voit par là quel accueil était fait à Molière en personne, pour ainsi dire, puisque ce n'était pas une imitation, mais une simple traduction que Pepys attribue, on ne sait pourquoi, à Dryden et dont on ne retrouve aucune trace. Ne serait-ce pas, simplement, l'œuvre de Flecknoe, ainsi morte en voyant le jour ?

En 1682, Mme Aphra Behn, — femme auteur, femme galante aussi, qui écrivit de nombreux ouvrages : pièces de théâtre, romans, lettres

1. Langbaine, *Lives of the E. poets*, p. 200.

et poésies, — fit jouer au Théâtre du duc d'York une pièce intitulée *le faux Comte ou Une nouvelle façon de jouer un vieux jeu.* L'orgueilleuse Isabelle, facilement abusée par un ramoneur habillé en comte par son amant Carlos, y rappelle trop exactement Madelon, Mascarille et La Grange des *Précieuses ridicules* pour qu'on ne les reconnaisse pas aussitôt.

Un poète comique, Shadwell, que nous retrouverons plus loin voisinant encore avec Molière, fit représenter en 1689 une pièce intitulée *la Foire de Bury.* Il y avait là un certain La Roche, perruquier français, affublé du titre de comte des Cheveux et en imposant aux Madelons et Cathos d'outre-Manche par la prétendue distinction de ses manières et de son langage. Cet imposteur n'eût pas manqué d'être reconnu, comme membre de leur famille, par Mascarille et Jodelet des *Précieuses ridicules*, et certainement le valet de La Grange et celui de Du Croissy se fussent écriés en l'embrassant : « Que je suis aise de te rencontrer ! — Que j'ai de joie de te voir ici ! »

Sganarelle ou le Cocu imaginaire. — Cette comédie fut l'objet et la victime d'un traitement tout à fait particulier. Le poète anglais D'Avenant eut l'idée, car il s'agissait de ruser avec l'autorité qui avait fait fermer les théâtres, d'un spectacle composé de quatre pièces distinctes, formant chacune comme un acte à part, le tout précédé d'un premier acte qui relierait l'ensemble. Le titre de cette pièce était *le Théâtre à louer.* Au premier acte, on apercevait deux femmes assises sur des tabourets : l'habilleuse et la femme de peine, qui, désœuvrées par suite de l'absence de spectacles après la fermeture des théâtres, occupaient leurs loisirs, l'une à écosser des haricots, l'autre à un travail de couture. Tout à coup on frappait à la porte. Un « Monsieur », c'est-à-dire un Français, entrait avec celui qui avait la garde du théâtre maintenant à louer, puisque, dans ce but, une affiche était apposée sur la porte. Il venait louer la salle pour y donner des représentations, car il arrivait en Angleterre avec une troupe de ses compatriotes. La location faite, le spectacle commençait : c'était *Sganarelle.* Comme dans la pièce française, Gorgibus, Célie et sa suivante s'entretenaient sur la scène, et le bourgeois de Paris, s'adressant à sa fille éplorée, lui faisait la leçon en mauvais anglais, évidemment avec la prononciation, traditionnelle en quel-

que sorte, que l'on prête si volontiers en Angleterre, au théâtre et au music-hall, aux Français qui se risquent à parler anglais. La scène première était la reproduction exacte, mais cependant un peu condensée, de cette même scène dans la pièce française ; puis la traduction reprenait, mot à mot presque, et se condensait à nouveau, résumant fort exactement toutefois la pensée de Sganarelle et de sa femme. Gros-René disparaissait dans la traduction anglaise ; le long monologue de Sganarelle s'y raccourcissait en de notables proportions, mais la version se poursuivait, toujours fidèle, encore que réduite à l'essentiel. Comme tout le monde était heureux à la fin, après que Sganarelle avait formulé son fameux : « Et quand vous verriez tout, ne croyez jamais rien » ! On manifestait sa joie par une ronde générale que l'on dansait en chantant : « Ah ! l'amour est chose délicate ! Ah ! l'amour est chose délicate, — En hiver il crée un nouveau printemps, — Il rend le Hollandais, si lourdaud à la danse, — Aussi agile qu'un Monsieur venu de France...[1] etc. » Sganarelle s'éclipsait sous prétexte qu'il ne pouvait danser la ronde ; mais il allait, disait-il, chercher quelqu'un pour exécuter une sarabande avec des castagnettes. La ronde était à peine terminée, que Sganarelle reparaissait en costume de bouffon et dansait une gigue mouvementée. C'est par cette innovation de D'Avenant que finissait la comédie de Molière.

Thomas Rawlins, principal graveur de la Monnaie, intimement lié avec la plupart des beaux esprits et des poètes de son temps, écrivit en amateur, comme simple distraction, sans vouloir en retirer un profit quelconque, plusieurs pièces de théâtre et un volume de poésies. Littérateur modeste, il ne souhaitait pas du tout qu'on fît attention à son nom, disant qu'il désirait ne pas « se montrer en habit usé jusqu'à la corde, alors que sa situation lui permettait d'en avoir un de laine ». Parmi ses œuvres, peu nombreuses il est vrai, se trouve une comédie portant comme titre : *Tom Essence, ou l'Épouse à la mode*, autorisée en 1676 et jouée en 1677. Elle contient deux intrigues : la seconde est empruntée à *Don César d'Avalos* de Thomas Corneille, et l'autre à *Sganarelle* de Molière. « Le dialogue, dit M. Van Laun, est des plus graveleux, et il me paraît impos-

1. D'Avenant, *Works* (*The Playhouse to be let*), vol. IV, p. 48.

sible qu'on ait jamais pu dire le prologue comme on l'a imprimé. Les parades les plus grivoises peuvent à peine en donner une idée. »

Otway vint, qui, vers la fin de sa carrière dramatique, en 1681, fit jouer avec succès au Théâtre du duc d'York une comédie, *la Fortune du Soldat*. Si elle abonde, plus que toutes celles d'Otway, en incidents d'une obscénité flagrante, elle ne pèche pas par excès d'originalité. Scarron, dans son *Roman comique*, a été mis à contribution par le poète anglais quand il montre aux spectateurs Sir Davy sortant brusquement d'un cabinet et surprenant sa femme et Beaugard en train de s'embrasser ; sans parler de Marmion et de son *Antiquaire*, de Fletcher et de sa comédie *Monsieur Thomas*, il faut reconnaître que la conduite de Sganarelle, d'Isabelle et de Valère du *Cocu imaginaire* diffère assez peu de celle de Sir Davy, de Lady Dunce et de Beaugard. Des protestations s'élevèrent, car la dédicace en fait foi, non pas contre les plagiats commis, bien qu'on trouve dans cette comédie « la neuvième scène de *Sganarelle*, quatre scènes de *l'École des Maris*, une plaisanterie de *l'École des Femmes* et une autre des *Précieuses ridicules* », mais contre l'indécence de certains incidents. Une dame osa dire de la pièce d'Otway : « Pouah ! c'est si dégoûtant, si plein de prostitution, qu'aucune femme comme il faut ne devrait être vue à la représentation : que je meure ! j'en ai eu des nausées. » L'auteur avait beau prétendre, à propos de ses pièces, qu'il était un père dénaturé et qu'une fois son marmot mis au monde, il le laissait se débrouiller tout seul, il n'accepta pas avec indifférence le reproche d'obscénité qui lui était fait et que cette dame avait probablement formulé devant Bentley, l'ami et l'éditeur d'Otway. Il protesta de l'innocence de sa pièce et décocha à la dame en question cette grosse insolence : « On ment donc par le monde si on dit que cette même dame a digéré un morceau beaucoup plus rance dans une petite brasserie du côté de Paddington, et cela sans faire la moindre grimace. Mais cette coquette fieffée est une créature qui peut extraire de la prostitution du sentiment le plus chaste, aussi facilement qu'une araignée peut extraire du poison d'une rose. » La riposte n'était pas précisément galante : elle manquait fort d'atticisme, Otway était franchement grossier. Voilà en quelles mains était tombé Molière !

En 1715 fut jouée trois fois seulement, au théâtre de Lincoln's Inn

Fields, une pièce attribuée à Charles Molloy, écrivain habile dont le concours était fort recherché, journaliste le plus souvent au *Journal du brouillard* et au *Sens commun*, poète comique aussi à ses heures. Une de ses comédies porte pour titre *le Couple perplexe ou Méprise sur méprise*. « Dans la préface, dit M. Van Laun, l'auteur avoue que l'incident du portrait, quelque chose dans le quatrième acte et une « suggestion » dans le cinquième de sa comédie sont pris de *Sganarelle*, mais que tout le reste est bien à lui. Il a dit une fausseté sciemment, car tout ce qui n'appartient pas à *Sganarelle* est composé principalement de lambeaux pillés des comédies de Molière. Il a pris des *Précieuses ridicules* la description que fait Madelon d'un « amant agréable »; de Mascarille et de Gros-René il a fait un valet qu'il nomme Crispin, et il emprunte un personnage à *George Dandin*. » C'est au moyen de ce remplissage que Molloy arriva à faire d'une comédie en un acte, celle de Molière, une farce en trois actes, la sienne, que rien ne sauva de l'insuccès, pas même les obscénités qui y abondaient et que savouraient les connaisseurs d'alors.

Don Garcie de Navarre ou le Prince jaloux. — Charles Johnson, qui, grâce à son intimité avec l'acteur Wilks et ses relations avec les beaux esprits de l'époque, trouvait assez aisément le moyen de faire représenter ses pièces, composa une comédie, *la Mascarade*, avec un talent facile et une aisance dans le dialogue qu'il ne conservait pas toujours dans ses tragédies. Sa pièce fut jouée six ou sept fois. Ses ennemis ne manquèrent pas de crier au plagiat et lui reprochèrent d'avoir pillé la *Dame de plaisir* de Shirley. Plus familiers avec l'œuvre de Molière, ils se fussent aperçus que Johnson avait incontestablement imité, presque traduit, une partie du second acte de *Don Garcie*, la quatrième, la cinquième et la sixième scène, puis la huitième, la neuvième et la dixième scène de la même pièce. Les circonstances qui excitent la jalousie de Sir George et une bonne partie du dialogue ne sont guère, par conséquent, que des emprunts faits à Molière, emprunts d'ailleurs inavoués.

L'École des maris. — Richard Flecknoe, écrivant ses *Damoiselles à la mode*, avait, comme on l'a vu, imité les *Précieuses*, mais aussi certaines scènes de *l'École des Maris*. C'est un plagiat en règle que l'auteur anglais avait commis là. M. Van Laun, chercheur diligent, un Langbaine moderne, par conséquent plus précis, plus documen-

tairement exact, a noté que Flecknoe, la bête noire de Marvell et de Dryden [1], avait imité une très grande partie de *l'École des Maris* [2]. « En outre, dit-il, pour donner bonne mesure, il a fait entrer dans sa pièce deux Léonores, qu'il nomme Anne et Marie. »

Après Flecknoe, Wycherley publia deux comédies, *le Gentilhomme maître de danse*, en 1673, et *l'Épouse campagnarde*, imprimée en 1675, mais jouée en 1672 ou 1673. Toutes deux sont visiblement imitées de Molière, au moins en quelques scènes. William Wycherley fut, à l'âge de quinze ans, envoyé en France ; il s'y fit catholique, puis, de retour en Angleterre, il retrouva sa foi protestante avec la même facilité qu'il l'avait perdue jadis. Très mêlé à toutes les intrigues amoureuses du temps, amant, dit-on, de la duchesse de Cleveland qui l'avait cueilli au passage en le traitant, par la portière de son carrosse, de maraud, de drôle, et dont il partageait les faveurs avec le roi, il retourna en France plus tard pour passer l'hiver dans le midi, car l'air de Montpellier était alors considéré par les Anglais comme souverainement sain et réconfortant ; il revint en Angleterre absolument rétabli : les cinq cents livres que lui avait données le roi pour le défrayer de ses dépenses de voyage et de séjour en France n'avaient donc pas été déboursées en pure perte. Poète comique extrêmement licencieux, il imita trop souvent Molière, et nous verrons plus loin comment il s'y prit. Pour l'instant, contentons-nous d'indiquer que dans son *Gentilhomme maître de danse* il a inséré la deuxième et la cinquième scène du second acte de *l'Ecole des Maris*, et que dans son *Epouse campagnarde* nous retrouvons la lettre d'Isabelle à Valère et la deuxième scène du troisième acte de cette même comédie de Molière.

Otway, qui, dans *la Fortune du soldat*, avait de si près imité Sganarelle, ne se contenta pas de ces emprunts pourtant peu discrets. Dans cette même pièce, il n'inséra pas moins de quatre scènes de *l'École des Maris*, les troisième, cinquième, huitième et neuvième scènes du second acte. C'est le sans-gêne le plus absolu qui présida à ces sortes de démarquages.

1. Voir la satire de Marwell, spirituelle et pittoresque, et celle de Dryden, *Mac-Flecknoe*, dans les *Œuvres de Dryden*, vol. X, p. 436.

2. Acte I, scènes I, II, V, VI ; acte II, les cinq premières scènes et les scènes VIII, IX et XIV ; acte III, les dernières scènes.

En 1668, le 18 mai, Sir Charles Sedley, poète non moins fameux par ses fantaisies obscènes en compagnie de Rochester et de Buckingham[1] que par ses productions dramatiques, avait fait représenter au Théâtre du Roi sa comédie *le Jardin des Mûriers*, où l'on trouvait deux Isabelles, deux Léonores et quatre amoureux, et où plusieurs scènes de *l'École des Maris* avaient été imitées. C'est ce que constate Langbaine quand il écrit : « Je n'ose dire que le caractère de Sir John Everyoung et celui de Sir Samuel Forecast sont des copies de Sganarelle et d'Ariste, dans *l'École des Maris* de Molière, mais je puis dire qu'il y a quelque ressemblance; cependant quiconque connaît les deux langues donnera facilement, et avec justice, la préférence à notre bel esprit anglais, car Sir Charles n'a pas à apprendre des Français à copier la nature[2]. » Pourtant Sedley copia mieux Molière que la nature, s'il faut en croire Pepys, qui assista à la première représentation du *Jardin des Mûriers*, alors que le roi et la reine, ainsi que toute la cour, avaient cru devoir donner, par leur présence, une marque d'estime au courtisan homme de lettres qu'était le brillant Sir Charles Sedley. « La pièce, dit le chroniqueur anglais, bien qu'il y eût par-ci par-là quelques bons mots, mais pas beaucoup cependant, n'avait rien de très extraordinaire dans son ensemble, soit comme langue, soit comme plan ; d'ailleurs, depuis le commencement jusqu'à la fin, je n'ai vu ni le roi, ni la société qui était là, rire ou manifester leur contentement, si bien, je crois, que de ma vie je n'ai jamais vu une nouvelle pièce qui m'ait causé moins de plaisir[3]. »

Les Fâcheux. — Les premiers jours du mois de mai en 1668, on joua au Théâtre du duc d'York, douze fois de suite, une pièce intitulée *les Amants maussades ou les Impertinents*. Ce fut par conséquent un grand succès pour Shadwell. Pepys, le coureur de théâtres, assista aux trois premières représentations et en revint chaque fois plus satisfait, d'accord en cela avec le reste des spectateurs qui, de jour en jour plus enthousiastes, portèrent la pièce aux nues. Nous ne savons au juste si ce fut le mérite littéraire de l'œuvre qui créa l'enthou-

1. Beljame, *Le Public et les Hommes de lettres...*, pp. 5, 6.
2. Langbaine, *Lives of the E. poets*, p. 487.
3. Pepys, *Diary*, 18 mai 1668.

siasme de Pepys, ou si ce fut le voisinage des jolies femmes, la Castelmaine et sa compagne Willson, dont il observa les moindres gestes. Il note, en effet, que, pendant la représentation, la maîtresse du roi s'adresse à une de ses suivantes, lui demande une mouche déjà collée sur le visage de celle-ci, la met elle-même à la bouche, l'humecte, puis la pose sur son propre visage, près de la bouche, où vraisemblablement elle sent poindre un bouton. Une autre cause de succès put bien être les personnalités que l'on chercha à reconnaître sous le masque de Sir Positif-en-Tout. Quoi qu'il en soit, *les Amants maussades* réussirent à merveille, encore qu'on comprenne assez difficilement pourquoi l'enthousiasme créé à la première heure fut si intermittent. Le 26 août de la même année, Pepys retournant au théâtre pour voir jouer cette même pièce, trouva fort peu de monde dans la salle, si peu que la représentation n'eut pas lieu. Cela n'empêcha pas, l'année suivante, le bon Pepys d'éprouver toujours autant de plaisir à voir jouer cette comédie, alors même que la lumière gênait ses pauvres yeux déjà malades [1]. Bien plus, quand le roi alla avec la cour, en 1670, au-devant de la duchesse d'Orléans venant de France, la troupe royale reçut l'ordre de se rendre à Douvres et y joua *les Amants maussades*, à la grande satisfaction d'Henriette d'Angleterre et de tous les courtisans, qui se divertirent aussi de la façon plus ou moins courtoise dont le duc de Monmouth se moqua des Français nouvellement arrivés, en singeant leurs modes sur la scène [2]. Mais qu'était donc cette comédie? Une pièce toute d'originalité sans doute, puisque Shadwell déclare dans sa préface que « celui qui vole habituellement l'esprit des autres volerait aussi toute autre chose, s'il pouvait le faire avec la même impunité ». Il n'en faut rien croire Dryden, le rival de Shadwell, ne s'y trompa pas, car il savait la façon dont trop souvent procédait l'auteur et parlait non sans ironie de « ces poètes, qui le sont, non par la tête, mais par la main, qui peuvent passer pour poètes-lauréats où l'on prise le vol et qui font leur bénéfice du travail des autres [3] ». Langbaine, malgré sa tendresse pour Shadwell, écrivait de son ami : « Je ne puis vraiment absoudre complètement notre

1. Pepys, *Diary*, 5 mai 1668, 26 août 1668, 14 avril 1669.
2. Downes, *Roscius anglicanus*, Preface, xxv et p. 29.
3. Dryden, *Works* (Prologue to Albumazar), vol. X, p. 419.

lauréat actuel de ses emprunts, ses plagiats étant parfois trop audacieux et trop apparents pour qu'on puisse les déguiser : je les noterai donc à mesure que je les rencontrerai, en faisant toutefois cette remarque que plusieurs d'entre eux m'ont été mis sous la main par l'auteur lui-même qui s'en est excusé en grande partie quand, dans ses diverses préfaces, il les a reconnus comme emprunts faits auprès des personnes dont il reste l'obligé[1]. » Malheureusement pour la mémoire de Shadwell, ses aveux sont un peu trop sommaires. Ainsi, quand, dans la préface des *Amants maussades*, il avouait avoir connu simplement par ouï-dire *les Fâcheux* de Molière avant d'écrire sa pièce, à peu près terminée lorsque la comédie de Molière parvint entre ses mains et à laquelle il n'avait emprunté que la première scène du second acte et la partie de piquet transformée en partie de trictrac, il se gardait bien, comme le fait remarquer M. Van Laun, de parler des emprunts faits au *Misanthrope* et au *Mariage forcé ;* il oubliait aussi de citer la cinquième scène du premier acte, la deuxième et la troisième du second acte. Shadwell, suivant son habitude, réduisait l'aveu de ses emprunts à un minimum vraiment un peu trop strict.

L'École des Femmes. — Deux pièces furent jouées à Douvres quand le roi alla au-devant de sa sœur Henriette : *les Amants maussades*, comme nous l'avons vu, et aussi *Sir Salomon ou le Petit-Maître circonspect.* Quelle dut être la surprise de la princesse quand, après avoir reconnu Molière dans la comédie de Shadwell, elle le retrouva dans la pièce de John Caryll ! Elle dut sourire un peu de la façon tout à fait cavalière dont les auteurs comiques anglais s'entendaient à traiter et à maltraiter leurs émules des bords de la Seine. Caryll, il faut le reconnaître en toute justice, fit preuve d'une très grande franchise en avouant tout haut ce qu'il devait à Molière, qu'il appelait « le fameux Shakespeare de ce siècle et comme auteur et comme acteur ». Dans son Épilogue, il disait nettement : « Ce que nous avons apporté devant vous n'est pas destiné à passer pour une pièce nouvelle, mais pour la copie d'une œuvre récente, car nous avouons avec modestie notre larcin — il y a même dans le vol une façon d'être consciencieux — et nous déclarons ouvertement que si le mets que nous vous servons flatte votre palais, c'est Mollière (*sic*)

1. Langbaine, *The Lives of E. poets*, p. 443.

qu'il faut remercier[1]. » On retrouve, en effet, dans *Sir Salomon*, Arnolphe et Agnès, Horace, Alain et Georgette de *l'École des Femmes*; mais John Caryll a eu le soin, s'accommodant mal, ainsi que tous ses compatriotes, de la simplicité de plan et de l'unité d'action de nos pièces françaises, d'ajouter une seconde intrigue dont notre esprit, imbu d'un classicisme en quelque sorte atavique, conçoit difficilement l'utilité. La comédie de Caryll, avec Nokes et Betterton comme principaux interprètes, fut très bien jouée en 1669, ou, au plus tard, en 1670; elle eut douze représentations consécutives[2]. Ce fut un succès incontestable.

Wycherley, qui dans sa pièce *l'Épouse campagnarde* avait déjà imité *l'École des Maris*, ne se fit aucun scrupule d'aller plus avant dans la voie des imitations. C'est sur *l'École des Femmes* qu'il s'exerça à un patient démarquage. « Il a emprunté, dit M. Van Laun, toutes les scènes où se trouvent Arnolphe et Agnès, ainsi que plusieurs autres. Dans la pièce anglaise, c'est aussi Pinchwife (Arnolphe) qui dicte la lettre à Horner (Horace), et c'est Mme Pinchwife (Agnès) qui en écrit une autre pour son amant. » Nous aurons plus loin l'occasion d'étudier ce qu'est devenue, entre les mains de Wycherley, la jeune fille innocente élevée par Arnolphe et qui s'appelle Agnès.

Langbaine, le premier, a noté que, dans *les Cocus de Londres*, comédie fort licencieuse, signée de Ravenscroft et jouée en 1682 avec beaucoup de succès, Wiseacre et Peggy pourraient bien n'être, après tout, qu'Arnolphe et Agnès de *l'École des Femmes*. L'imitation, toutefois, n'est pas très directe, et l'on peut, avec moins d'hésitation, ou tout au moins pour une plus large part, accuser Ravenscroft d'avoir emprunté, un peu au-delà du permis pour rester original, à la *Précaution inutile* de Scarron, aux *Contes* d'Ouville et aussi aux *Contes* de La Fontaine.

La Critique de l'École des Femmes. — Cette comédie de Molière qui était la défense d'une pièce déterminée semblait, par sa nature même, devoir être à l'abri de toute imitation. Il n'en fut rien : il suffisait, en effet, à l'auteur d'une pièce en butte aux attaques du public d'introduire dans la comédie de Molière un nouveau nom et quelques détails

1. Langbaine, *The Lives of the E. poets*, p. 549.
2. Downes, *Roscius anglicanus*, p. 29.

précis sur son œuvre à lui pour pouvoir, dans un cadre à l'avance tout tracé et sur le ton donné par le poète français, glisser un plaidoyer *pro domo*. C'est exactement ce que fit Wycherley dans son *Franc Parleur*, comédie jouée en 1674. Sa pièce *l'Épouse campagnarde*, où il avait pris plaisir en quelque sorte à risquer toutes sortes d'obscénités, surtout dans le caractère de Horner, souleva des protestations. Il mit alors dans la bouche d'Olivia une défense de son œuvre, tout comme Élise avait défendu *l'École des Femmes* contre cette prude de Climène. L'imitation est certaine, bien que réduite ici à un simple incident.

La forme que Molière avait donnée à sa comédie se prêtait bien à toute œuvre de combat ou de justification. Jérémie Collier avait violemment attaqué le théâtre et les auteurs dramatiques de son temps dans un livre intitulée : *Aperçu de l'impiété et de l'immoralité du théâtre anglais*. Un humoriste, de verve un peu grosse, espèce de bohème de lettres, plus instruit que diligent, toujours prêt aux amours faciles et toujours disposé à lancer un bon mot quelque cinglant qu'il fût, écrivit une comédie-satire en trois actes : *les Petits-Maîtres de la scène passés à la couverture ou l'Hypocrisie à la mode*, dont le premier acte est visiblement imité de *la Critique de l'École des Femmes*. C'est moins une pièce — bien que divisée en actes et en scènes — qu'un dialogue où Collier et son livre sont discutés et ridiculisés : l'ennemi du théâtre anglais était représenté par Sir Jerry, dont le langage doucereux et hypocrite n'est pas sans analogie avec celui de Tartufe, surtout peut-être dans la scène de séduction aux genoux d'Elmire. La comédie de Tom Brown, faite pour la lecture plutôt que pour la scène, fut imprimée en 1704, mais ne fut jamais représentée.

Le Mariage forcé. — De tous les plagiaires de Molière, Ravenscroft, que nous avons déjà rencontré, fut bien le plus éhonté. Il fit jouer en 1677 une pièce de titre bizarre : *Scaramouche philosophe*, *Arlequin écolier, bravo*, *marchand et magicien*, comédie dans le goût italien, dit l'auteur. Or, ce n'est qu'un mélange de trois pièces de Molière, *le Mariage forcé*, « pris presque tout entier », déclare Langbaine, *le Bourgeois gentilhomme* et *les Fourberies de Scapin*, tandis que les scènes où paraît Arlequin sont vraisemblablement de source italienne. Ce qu'il doit au *Mariage forcé*, comédie seulement en un acte, comme l'on sait, c'est la seconde, la quatrième, la sixième, la huitième et la seizième scène, de sorte que Langbaine n'est pas bien loin d'avoir

UNIVERSITY OF

tout à fait raison. Ravenscroft, qui prétendait « faire un essai dangereux et renoncer au genre ordinaire de toutes les pièces connues », a été vivement pris à partie par l'ingénieux chercheur de toute fraude littéraire au XVIIe siècle. « Notre auteur, écrit-il, voudrait passer pour avoir pris beaucoup de peine à composer cette pièce et avoir introduit sur la scène une nouvelle sorte de comédie... ; mais, malgré ses fanfaronnades, il n'est qu'un nain habillé dans le vêtement d'un géant et bourré de paille, car, à mon avis, il ne peut avec justice réclamer la moindre partie d'une scène comme le vrai produit de son cerveau ; il est l'accoucheur, plutôt que le père de cette pièce. Cet auteur a suivi sa vieille habitude de tout balayer nettement devant lui et de ne laisser rien derrière ; ce qu'il a laissé ailleurs du *Bourgeois gentilhomme*, il l'a mis dans cette pièce, comme le verront ceux qui compareront le premier acte avec cette comédie. Presque tout le *Mariage forcé* a passé également dans cet ouvrage ; quant aux *Fourberies de Scapin*, je crois que notre auteur a non seulement vu cette œuvre, mais qu'il lui a fait des emprunts. » Le critique anglais, assez juste en ses appréciations — encore que bien en colère et d'une indignation parfois imagée, — avait déjà dit de Ravenscroft : « C'est un monsieur qui veut passer aux yeux du vulgaire pour un écrivain et qui me pardonnera cependant, je l'espère, si je le compte au nombre des « collecteurs d'esprit », car je ne puis reconnaître que tout l'esprit qui est dans ses pièces soit bien à lui. » Et plus loin, avant de passer en revue les différentes œuvres de Ravenscroft, il ajoutait avec véhémence : « Il faut que je lui arrache son déguisement et que je montre l'habile plagiaire qui se cache là-dessous... Je ne doute pas de pouvoir démontrer que, bien qu'il veuille passer pour imiter le ver à soie qui tisse sa toile avec la substance tirée de ses propres entrailles, il est semblable à la sangsue qui vit du sang des hommes, à l'aide de son suçoir, et qui, frottée de sel, rend ce sang à nouveau[1]. » L'expression est vive, chez Langbaine, assez dure même ; aussi est-il juste de faire remarquer — ce qui ne diminue en rien l'étendue vraiment exagérée des emprunts de Ravenscroft — que, pour *Scaramouche*, il ne dissimula pas absolument ce qu'il avait glané dans les champs d'autrui, puisqu'il disait : « Que d'autres aient le

1. Langbaine, *Lives of the E. poets*, pp. 423-417.

renom, que les Français et les Italiens se partagent la gloire, mais si la pièce est mauvaise, qu'ils en portent aussi tout le blâme [1]. »

La comédie intitulée *l'Amour sans intérêt, ou le Valet trop rusé pour son maître*, et dont la dédicace au moins est signée de Penkethman, bien qu'adressée à quelque trois douzaines de lords, chevaliers et écuyers, fut jouée sans grand succès au Théâtre Royal en 1699. Il s'agit dans cette pièce d'un habile valet, Jonathan, à qui son maître a confié des papiers concernant la fortune de deux jeunes filles, ses deux nièces, et qui vend ces papiers aux amoureux de celles-ci, facilitant ainsi un mariage qui n'aurait peut-être pas lieu sans cela ou, en tout cas, se ferait attendre trop longtemps. Les papiers, une fois en la possession des jeunes gens, c'est le « mariage forcé », et aussi l'imitation des scènes six, sept et huit de la pièce de Molière avec les caractères de Wrangle et de Sobersides.

Les Amants maussades, le succès de Shadwell, comme nous l'avons vu, n'étaient pas sans rappeler, outre *les Fâcheux*, la quatrième et la sixième scène du *Mariage forcé*, visiblement imitées de Molière.

Enfin en 1703, Mme Centlivre, dont nous allons avoir à parler bientôt, imitait aussi dans *l'Invention de l'Amour* la première, la deuxième et la quatrième scène du *Mariage forcé* où il est question de Sir Toby.

Don Juan ou le Festin de Pierre. — Il y a des ressemblances certaines entre *la Tragédie d'Ovide* de Sir Aston Cokain et la pièce de Molière : le spectre qui soupe et dîne avec Annibal fait songer à la statue du Commandeur ; mais il ne faut pas perdre de vue que la pièce anglaise fut publiée en 1662, tandis que *Don Juan* ne fut représenté qu'en 1665. Les ressemblances que l'on remarque dans les deux pièces proviennent probablement de ce fait que Cokain et Molière ont puisé aux mêmes sources, italiennes ou espagnoles.

Mais où l'on peut conclure avec certitude à l'imitation de *Don Juan*, c'est dans *le Libertin* de Shadwell, en 1676, comédie dans laquelle tout ce qui concerne la statue est emprunté à Molière. Jacomo est simplement un Sganarelle anglais. Aussi s'explique-t-on aisément que Shadwell ait pu se féliciter qu'aucun acte de sa pièce ne lui ait pris plus de cinq jours à l'écrire et que deux jours lui aient suffi pour composer les deux derniers actes.

1. Genest, *Hist. of the E. Stage*, vol. I, p. 203.

Dans *Amour pour amour* de Congreve, comédie représentée et imprimée en 1695, M. Van Laun a retrouvé la troisième scène du quatrième acte de *Don Juan*, tandis que les caractères de Scandal et de Tattle, de Mme Foresight et de Mme Frail lui semblent empruntés au *Misanthrope*, et que M. Foresight ressemble beaucoup à Harpagon de Molière.

L'Amour médecin. — John Lacy, tour à tour maître de danse, lieutenant, acteur et auteur, publia en 1672 une pièce probablement jouée vers cette époque, intitulée : *la Dame muette, ou le Maréchal ferrant devenu médecin.* Ce n'est, en somme, qu'une comédie-farce en cinq actes, dont l'intrigue principale est tirée du *Médecin malgré lui* et le dénouement de *l'Amour médecin.*

Dans *Sir Patient Fancy* de Aphra Behn, comédie publiée en 1678, on trouve une combinaison de différentes pièces de Molière. *L'Amour médecin* a fourni les scènes entre les docteurs et le cinquième acte, pris presque tout entier au poète comique français. *Le Malade imaginaire* a suggéré Sir Patient qui se croit toujours malade, tandis que *Monsieur de Pourceaugnac* a donné Sir Credulous Easy et son groom Curry.

Les Charlatans ou l'Amour médecin rappellent Molière autant par le fond de la pièce que par le titre même. Sorte de farce en trois actes, la pièce fut deux fois refusée ou interdite au théâtre de Drury Lane. Swiney, qui en est l'auteur, prétend, dans sa préface, que sa comédie devait être supprimée à cause de l'autre théâtre qui allait jouer une pièce sur le même sujet. L'auteur parvint pourtant à faire représenter, le 18 mars 1705, cette comédie, qui n'est guère autre chose qu'une traduction très délayée et souvent augmentée de la pièce de Molière.

Le Misanthrope. — La pièce de Molière valait par la psychologie plutôt que par l'intrigue. Wycherley aurait pu dire : « Nous avons changé tout cela. » La comédie anglaise est certainement plus intéressante, comme le veut Voltaire, si les allées et venues, les prouesses d'un capitaine de vaisseau qui fait sauter son navire dans un combat et revient à Londres « sans secours, sans vaisseau et sans argent », sont pour nous d'un intérêt plus puissant que la philosophie un peu amère de cet honnête homme qui hait et dénonce les défauts et les vices de l'humanité. Wycherley imite donc Molière : plus tard, nous verrons comment. Pour l'instant, notons que *le Misanthrope* devient

le Franc Parleur, qu'Alceste s'y change en un capitaine de vaisseau brutal, appelé Manly; Philinte, l'ami d'Alceste, se nomme Freeman; les deux marquis, Acaste et Clitandre, deviennent Novel et Lord Plausible, tandis que Célimène est aisément reconnaissable sous les traits d'Olivia et qu'Eliante, cousine de Célimène, n'est autre qu'Eliza, cousine d'Olivia. Le succès de Wycherley fut très grand à la scène et les éditions se succédèrent rapidement. Les ressemblances entre l'œuvre du poète anglais et celle de Molière n'ont échappé à personne, et l'auteur de la *Biographia Dramatica* s'est contenté d'écrire comme excuse : « *Le Misanthrope* de Molière et autres œuvres [1] semblent avoir été présents à l'esprit de Wycherley quand il a tracé ses caractères ; mais quand des sujets sont si bien traités, c'est une simple chicane que d'insister beaucoup ; en revanche, s'il a eu recours aux écrivains français, les écrivains anglais ont eu recours à lui, et cela au point de faire croire au monde que leurs peintures sont originales, alors qu'ils les ont simplement tracées sur sa toile. »

Dans *les Amants maussades* de Shadwell, où on a déjà vu l'auteur imiter *les Fâcheux*, on a trouvé des emprunts faits au *Misanthrope*. « Son héros principal Stanford, dit M. Van Laun, est un composé d'Eraste et d'Alceste; Lovel est une sorte de Philinte; Emilie et Caroline ressemblent plus ou moins à Célimène et à Eliante, et Lady Vaine n'est qu'une Arsinoé grossière. » Shadwell nous a aussi donné dans sa comédie un abrégé de la première scène du premier acte du *Misanthrope*.

Congreve lui-même, dans *Amour pour amour*, s'est souvenu de Molière. Valentin, Scandal, Tattle et Mme Frail ne sont pas sans ressembler à Alceste, Acaste, Clitandre et Arsinoé du *Misanthrope*. Dans *Le Double Jeu* ne s'était-il pas aussi rappelé la fameuse scène du sonnet ? A un moment donné, tout au moins, Lady Froth, avec son madrigal, est-elle autre qu'un Oronte en jupons [2] ?

Le Médecin malgré lui. — Flecknoe écrivit peut-être pour la scène une traduction de cette comédie de Molière, car Langbaine se rap-

1. Le *Roman comique* de Scarron pour le major Old Fox et *les Plaideurs* de Racine pour la plaideuse enragée qu'est la veuve Blackacre.

2 De Grisy *Hist de la comédie anglaise*, p. 206 et suiv.
E. Gosse, *Life of W. Congreve*, p. 54.

pelle un prologue destiné à cette pièce [1] : le prologue ne fut jamais imprimé, et l'on ne retrouve aucune trace de traduction ou d'adaptation intitulée *le Médecin contre sa volonté.*

Mme Centlivre fut, tour à tour, semble-t-il, maîtresse d'un étudiant de l'université de Cambridge, où toute jeune elle s'était glissée, sous des habits de garçon, comme parent du jeune étudiant venu pour visiter l'université, femme d'un gentilhomme de petite noblesse, puis d'un officier et enfin du chef cuisinier de la reine. Elle s'adonna au théâtre, en qualité d'actrice parfois, mais surtout comme auteur comique, nouant bien une intrigue, traçant nettement un caractère, mettant beaucoup de mouvement dans ses pièces et obtenant par ces qualités un réel succès. La deuxième comédie écrite par elle est celle déjà citée de *l'Invention de l'Amour* ou — ce second titre est en français — *le Médecin malgré lui.* Mme Centlivre, par conséquent, ne cache pas la source à laquelle elle a puisé et avoue dans sa préface que « quelques scènes sont en partie empruntées à Molière ». L'auteur, dans ses aveux, ne va pas jusqu'à une franchise excessive, s'il peut y avoir excès en pareille matière. En réalité, *l'Invention de l'Amour*, jouée en 1703, n'est guère autre chose qu'une traduction de Molière, l'intrigue y étant plus développée et les personnages plus nombreux. Ce qu'il y a de plaisant dans les aveux ou appréciations de Mme Centlivre, c'est la façon dont elle le prend de haut avec Molière : « Là où j'ai trouvé le style trop pauvre, dit-elle sans grande humilité, j'ai essayé de donner un autre tour. » Ce ne fut, en effet, qu'un essai : les lecteurs de Mme Centlivre et de Molière voient aisément si l'auteur a réussi. Le style de Molière enrichi par Mme Centlivre ! Prétention quelque peu audacieuse !

Le Sicilien, ou l'Amour peintre. — John Crowne, dédiant *le Bel Esprit campagnard*, en 1675, à Charles, comte de Middlesex, écrivait : « Il est vrai, milord, que je n'ai pas grand'chose à déposer à vos pieds. La pièce que je vous offre ne peut prétendre à un mérite extraordinaire : ce n'est pas une pièce du meilleur genre. Une chose peut être bonne dans son genre et être tout de même mauvaise en soi, parce que le genre est mauvais ; ceux qui n'aiment pas la basse comédie ne seront pas satisfaits de celle ci, car elle se compose en

1. Langbaine, *Lives of the E. poets*, p. 203.

grande partie de comédie rabaissée jusqu'à la farce ; pourtant, si on veut m'accorder qu'elle est bien dans son genre, je ne demande pas d'autre faveur : il sera facile de s'apercevoir, d'après les misérables fondations que j'ai faites, que je n'ai pas voulu élever une construction très haute, et cependant il est arrivé que ma construction tenait plus ferme que je ne le pensais et qu'elle a résisté au feu de toute une troupe de gens qui m'ont fait l'honneur de se déclarer mes ennemis [1]... » Il dut, en effet, y avoir une levée de boucliers contre Crowne, malgré l'approbation que le roi donna à la pièce, et les ennemis auxquels il fait allusion ne purent que lui reprocher ses plagiats : ils avaient la partie belle, car il est à remarquer que, ni dans le prologue, ni dans la dédicace, ni dans l'épilogue, le nom de Molière n'est prononcé. Langbaine, à qui rien n'échappe en fait d'imitations déguisées ou avouées, a dit du *Bel Esprit campagnard* : « Une partie du plan est tirée de comédie de Molière appelée *le Sicilien ou l'Amour peintre*, et je dois prendre la liberté de dire à notre auteur anglais qu'une partie du dialogue ainsi que de l'intrigue est empruntée à cette pièce. Voyez, par exemple, Rambler se faisant peintre de portraits pour avoir l'occasion de s'entretenir avec Betty Frisque : le lecteur pourra trouver quelque plaisir à comparer cela avec l'intrigue entre Adraste et Isidore, acte Ier, scène X, etc., et bien d'autres passages encore. Je laisse à ceux qui savent le français le soin de juger si notre auteur a mis en pratique la règle qu'il a posée dans son épître en tête de *la Destruction de Jérusalem*, d'après laquelle toute monnaie étrangère doit être refondue et recevoir une nouvelle empreinte, sinon une addition de métal, avant de circuler comme monnaie courante en Angleterre et de passer pour être de bon aloi [2]. » M. Van Laun, de son côté, allant encore plus avant, trouve deux personnages, Lady Faddle et Sir Mannerly Shallow, qui lui semblent des réminiscences de la comtesse d'Escarbagnas et de M. de Pourceaugnac, tandis que les scènes entre Ramble (Adraste) et Merry (Hali) sont basées sur quelques scènes d'*Amphitryon*. Don Pèdre est changé en lord Drybone et Isidore devient Betty Frisque, de sorte que si « le style, comme les gants venus de Rome, doit parfumer une pièce », et.

1. J. Crowne, *Works* (*The Country wit*), vol. III, pp. 15-16.
2. Langbaine, *Lives of the E. poets*, p. 94.

si « chaque pensée doit avoir en soi son parfum[1] », c'est de Molière que venait directement ce parfum.

Le Sicilien fournit encore à Sir Richard Steele certains incidents et certaines scènes du *Tendre mari* (1705). On y trouve notamment la scène où Adraste fait le portrait d'Isidore.

Tartuffe. — La pièce de Molière fut traduite, augmentée et agrémentée d'une danse finale, puis mise à la scène par un acteur nommé Mathieu Medbourne : ce fut *Tartuffe, ou le Puritain français.* Le sous-titre indique assez clairement les visées du traducteur. Imprimée en 1670, la comédie de Molière eut un très grand succès dû, pour une grande part, aux allusions faciles que l'on voulut voir aux puritains anglais : les pédants de vertu, fouaillés par Molière, rappelèrent les « têtes rondes » de Cromwell, les « saints », comme on les avait appelés. Sans aucun doute la malice contemporaine, toujours aiguisée, ne contribua que pour peu de chose au succès de *Tartuffe* : c'était la revanche des royalistes contre les parlementaires, et Charles II dut éprouver, à la représentation, un contentement au moins égal à celui de Louis XIV en face de Tartuffe. Medbourne, catholique lui-même, ne laissa pas de goûter un malin plaisir à cette satire appliquée aussitôt à ces parlementaires qui avaient affecté, dans leur costume comme dans leurs maximes, une rigueur inflexible, une sévérité sans exemple.

On a vu également quelque ressemblance entre *le Moine anglais* de Crowne, comédie jouée en 1689, et le *Tartuffe* de Molière. Le Père Finical, moine du couvent de Saint-James, serait imité de Tartuffe. Ce saint homme, qui en impose par ses grands airs de vertu, met en coupe réglée la bourse d'autrui, ce qui remplace, chez Crowne, la donation et la cassette de Molière ; il tient à Mme Pansy un langage non moins édifiant que celui qu'entend Elmire : il n'ignore pas lui aussi qu' « il est une science — d'étendre les liens de notre conscience — et de rectifier le mal de l'action — avec la pureté de notre intention ». Qu'on écoute le moine anglais : « Nos étreintes seront chastes, dit-il à celle qu'il veut séduire, puisque nous aurons de chastes intentions[2]. » Des témoins cachés et dont Finical est loin de

1. J. Crowne, *Works* (*The Country wit*, Prologue), vol. III, p. 11.
2. J. Crowne, *Works* (*The English Friar*, A. V), vol. IV, p. 116.

soupçonner la présence écoutent ces propos. Lord Stanly, s'entendant malmener, veut entrer brusquement, comme Orgon s'efforce, à un moment donné, de sortir de dessous la table : il en est lui aussi empêché. C'est bien encore à Tartuffe que l'on songe quand le Père Finical, l' « âme ravie », s'approche amoureusement de Mme Pansy et lui dit, l'œil luisant de passion : « Soyez sûre que je viens vers vous dans un saint but, et, pour calmer nos désirs charnels, embrassons-nous en Dieu, et aimons-nous pour toujours d'un amour séraphique; venez dans mes bras, ô ma pieuse sœur[1]. » Et là-dessus, brusque apparition de tous les témoins, à la grande confusion du moine : c'est Orgon sortant de sa cachette. Il n'y a pas jusqu'à Mme Pernelle qui ne revive en Lady Credulous, pour se scandaliser avec elle des bruits honteux, abominables, que les méchants font courir sur ce saint homme[2]. Il y a donc entre la comédie de Crowne et celle de Molière des ressemblances certaines : elles nous paraissent trop nombreuses et trop frappantes pour être absolument fortuites.

Notons simplement la comédie du *Non Assermenté* de Colley Cibber. Elle parut en 1717. C'est une imitation de la pièce de Medbourne et de celle de Crowne, mais aussi, directement, du *Tartuffe* de Molière, de sorte que les ennemis de Cibber eurent quelque raison de dire : « Écrire des pièces de théâtre est assez facile en vérité, comme vous l'avez vu par Cibber dans *Tartuffe*. Il a volé la pièce, mais c'est lui qui a écrit le titre, à la première page[3]. »

Amphitryon. — Plaute, Molière, Dryden, ont successivement donné à la scène *Amphitryon*, et la pièce de Molière est de près imitée par Dryden, qui, en dehors de cette fantaisie consistant à écrire les parties sérieuses de sa pièce en vers et les parties comiques en prose, conserve malgré tout une certaine originalité. Walter Scott a comparé les deux pièces française et anglaise. « Les poètes modernes, dit-il, ont traité le sujet qu'ils tenaient de Plaute, chacun à la manière de son pays, et la correction de la scène française l'a tellement emporté sur la nôtre à cette époque que la palme, en fait d'œuvre comique, doit être, tout de suite, décernée à Molière ; car, bien que

1. J. Crowne (*The English Friar*, A. V.), p. 118.
2. J. Crowne, *ibid.*, p. 112.
3. Genest, *Hist. of the Stage*, vol. II, p. 615.

Dryden ait pu profiter de l'œuvre du poète français d'où, comme de celle de Plaute, il a traduit longuement, le goût détestable de l'époque l'a porté à piquer sa pièce d'obscénités inutiles. Il est en général grossier et vulgaire où Molière est spirituel, et où le français risque un mot à double sens, l'anglais fait en sorte qu'il n'y en ait jamais qu'un. Cependant, bien qu'inférieur à celui de Molière et adapté au goût grossier du XVIIe siècle, *Amphitryon* est une des plus heureuses productions de la muse comique de Dryden. Il a enrichi le sujet de l'intrigue de Mercure et de Phèdre, et la pétulante et intéressée Reine des Bohémiens, comme son amant l'appelle, est bien la maîtresse qui convient au dieu des voleurs. Pour toutes les scènes d'allure plus élevée, Dryden l'emporte de beaucoup, à la fois sur le poète français et sur le poète latin. » M. Saintsbury, le savant éditeur de Dryden, renchérit sur son prédécesseur Walter Scott, et écrit : « Je ne crois pas que Scott ait bien entièrement fait ressortir les avantages qui restent à Dryden après la lecture des trois *Amphitryons*. Il est probable qu'au point de vue de l'originalité il n'y a pas grand choix à faire entre eux, car Plaute a dû, presque certainement, avoir un modèle. C'est le poète latin qui a le plus d'humour des trois, comme Molière reste le plus décent en traitant une situation où être décent sans être ennuyeux est la preuve d'un art consommé. Mais, en ce qui concerne la vie et l'entrain qui conviennent à la comédie, Dryden l'emporte sur ses deux formidables prédécesseurs, et deux innovations personnelles, la création du juge Gripus et la séparation des caractères de la femme de Sosie et de la suivante d'Alcmena, sont excessivement heureuses. Il serait bon aussi de faire remarquer que parler de la pièce de Dryden comme d'une simple adaptation de celle de Molière, comme le font fréquemment les écrivains français ou allemands, est une erreur absolue[1]. » Ne nous joignons donc pas à eux, et laissons à Dryden, si peu original en maint endroit de son œuvre dramatique, la part d'originalité qui, en toute bonne foi, lui revient ici. Il faut remarquer d'ailleurs le ton parfaitement modeste avec lequel Dryden parle de Molière dans sa dédicace d'*Amphitryon* et aussi l'insistance, bien légitime, qu'il met à revendiquer sa part dans l'œuvre nouvelle : « Si cette comédie était toute à moi, vraiment

1. Dryden, *Works* (*Amphitryon*), vol. VIII, pp. 1, 2, 4.

je l'appellerais une bagatelle et peut-être ne la croirais-je pas digne de votre patronage ; mais comme Plaute et Molière y sont associés, c'est-à-dire les deux plus grands noms de la comédie ancienne et moderne, je ne dois pas faire bon marché de leur réputation au point de croire que leurs œuvres les meilleures et les plus indiscutées puissent être traitées de minces. Je ne veux pas vous donner la peine de vous faire connaître ce que j'ai ajouté ou changé chez l'un ou chez l'autre, d'autant plus que c'est peut-être pour le pire ; je veux seulement vous dire que c'est la différence entre la scène latine et la scène française qui l'a exigé. Mais je crains bien, dans mon intérêt, que le monde ne découvre trop facilement que plus de la moitié de la pièce est de moi, et que le reste est plutôt une imitation boiteuse de leurs qualités qu'une traduction exacte. Il me suffit que le lecteur sache par vous que je ne mérite ni ne désire aucun applaudissement : si je suis arrivé à quelque chose, c'est le génie de ces auteurs qui m'a inspiré ; et si on a eu quelque plaisir à la représentation, que les acteurs s'en partagent la gloire. Quant à Plaute et à Molière, ce sont de dangereuses gens, et je suis un trop piètre joueur pour me risquer à leur genre de jeu[1]. » On aurait mauvaise grâce, après cela, de ne pas reconnaître — sa modestie, à elle seule, suffirait à nous y inciter — la part d'originalité à bon droit réclamée par Dryden.

George Danain, ou le Mari confondu. — Betterton, qui était un très grand acteur, était aussi un auteur dramatique apprécié. En 1670, au théâtre de Lincoln's Inn Fields, il produisit une comédie en cinq actes : *la Veuve amoureuse ou la Femme dévergondée.* C'était une imitation très libre de *George Dandin*, agrémentée d'une sous-intrigue qui, suivant une coutume fréquente, allongeait les trois actes de Molière. La partie prise à *George Dandin,* dit Genest, est très bonne, et le reste est quelconque. *La Veuve amoureuse* obtint un certain succès, grâce à Molière d'abord, grâce aussi au nom de Betterton et au talent de l'actrice Mme Long.

L'Avare. — Il y a entre *les Faiseurs de projets* de Wilson et *l'Avare* de Molière des ressemblances qui n'ont pas manqué d'attirer l'attention. Le caractère de Suckdry, une manière d'usurier grippe-sous, toujours préoccupé de son or et tremblant à la moindre alerte pour

1. Dryden, *Works* (*Amphitryon*, Dedication), vol. VIII, p. 9

son trésor, ressemble d'assez près à Harpagon, et Leanchops n'est pas sans analogie avec Maître Jacques. Ferdinand, affichant auprès de l'avare, par la modestie même de son costume, un grand amour d'économie, afin de s'attirer la confiance de Suckdry et obtenir de l'usurier la main de sa fille Nancy, n'est pas sans nous rappeler Valère, amant d'Élise, fille d'Harpagon. Est-ce à dire que Wilson, après avoir traduit Plaute, ait emprunté à Molière au moins quelques caractères ? En dépit de ces ressemblances, toute affirmation serait bien téméraire, puisque nous ne connaissons pas exactement la date de la première représentation de *l'Avare*. Nous savons sans doute que la pièce de Molière fut représentée au théâtre du Palais-Royal le 9 septembre 1668, mais était-ce bien pour la première fois ? Or, la comédie de Wilson, qui ne fut probablement jamais jouée, fut imprimée en 1665, c'est-à-dire trois ans avant la représentation de *l'Avare* au Palais-Royal. Donc, tout ce que nous pouvons faire ici, c'est signaler les ressemblances curieuses qui existent entre les deux pièces anglaise et française. Il nous faut suspendre notre jugement sur la question d'imitation : jusqu'à plus ample informé, c'est au poète anglais que revient l'honneur d'avoir mis *l'Avare* à la scène.

Shadwell écrivit « en moins d'un mois » et fit représenter, en 1671, un *Avare* qui est une imitation de la pièce de Molière. Veut-on savoir pourquoi le poète anglais a refait l'œuvre du comique français, alors qu'il prétend cependant dans son prologue que « l'on trouve aussi rarement de l'esprit dans une pièce française que des mines d'argent en Angleterre » ? Il peut parfaitement se passer d'un modèle. « Ce n'est pas, dit-il, par stérilité d'esprit ou d'invention que nous empruntons aux Français, mais par paresse : voilà pourquoi je me suis servi de *l'Avare*. » Il n'y a pas lieu, du reste, suivant Shadwell, de lui faire le moindre reproche : il se charge très volontiers de se rendre justice à lui-même ; il le fait avec plus de conviction que de modestie, et Molière, à son avis, lui doit une vraie reconnaissance : « Je crois, écrit Shadwell dans l'avertissement de *l'Avare*, pouvoir dire sans vanité que Molière n'a rien perdu entre mes mains. Jamais pièce française n'a été remaniée par un de nos poètes, quelque méchant qu'il fût, sans qu'elle ait été rendue meilleure. » Voilà, ou nous nous trompons fort, ce qu'on appelle, en argot anglais, « sonner sa propre trompette », et Voltaire a fort bien dit, en parlant de Shadwell :

« On peut juger qu'un homme qui n'a pas assez d'esprit pour mieux cacher sa vanité n'en a pas assez pour faire mieux que Molière. » Le poète anglais, pour améliorer sans doute son modèle, a ajouté dix nouveaux personnages. Un écrivain de l'envergure de Shadwell ne pouvait évidemment s'accommoder de la simplicité d'action de son modèle français. On le voit, ici comme ailleurs, c'est toujours la complication de l'intrigue que le dramaturge recherche et qu'il obtient, soit par un plus grand nombre de personnages, soit en doublant l'intrigue première, fond de la pièce, d'une seconde intrigue.

M. de Pourceaugnac. — Ravenscroft, le grand plagiaire de Molière, fit jouer et imprimer en 1671 ou 1672 son *Mamamouchi ou le Bourgeois devenu gentilhomme*. La comédie française y entre pour une très large part, et l'avocat de Limoges est le prototype de Sir Simon Softhead. Les emprunts faits à la pièce de Molière y sont très nombreux [1] : Sbrigani devient Trickmore, et Eraste revit dans Cleverwit. Suivant Langbaine, Ravenscroft n'a laissé de *M. de Pourceaugnac* que ce qu'il avait pris — il faudrait dire ce qu'il allait prendre — pour une autre de ses pièces, *les Amoureux négligents*. Deux parts ont donc été faites par l'auteur anglais dans la comédie de Molière; c'est la seconde qui a passé dans *les Amoureux négligents* : les hommes allèrent dans *Mamamouchi*, les femmes et les enfants dans *les Amoureux* ; c'est un étrange procédé littéraire que cette sorte de séparation des sexes, et nous comprenons aisément maintenant comment il pouvait être agréable aux jeunes gentilshommes qui venaient lui demander une pièce, ne lui laissant guère que huit jours pour la composer ; nous nous expliquons très bien comment il parvenait « en trois jours à écrire les trois premiers actes, à les recopier et à les remettre aux jeunes acteurs, les deux derniers actes ne lui demandant pas plus de temps, une seule semaine ayant suffi pour le tout » ; les avantages commodes du plagiat s'offraient à l'esprit peu inventif ou paresseux de Ravenscroft : il se garda bien de les négliger, au grand dommage, d'ailleurs, de sa réputation future.

Satisfait sans doute de ce procédé de démarquage qui, suivant le

1. M. Van Laun a noté dans *le Molièriste*, 3e année, p. 137, que Ravenscroft « a imité surtout les 5e, 6e, 9e, 10e, 11e, 12e, 13e, 14e, 15e et 16e scènes du premier acte, et les 7e et 8e scènes du second ».

mot de Scarron parlant des auteurs de romans, consistait, pour mieux déguiser l'opération, à « dépouiller l'anguille en commençant par la queue », Ravenscroft transporta dans ses *Convives de Cantorbéry* les septième et huitième scènes de la comédie de Molière déjà copiées presque littéralement dans ses *Amoureux négligents*.

John Crowne, après Ravenscroft, s'est peut-être souvenu de M. de Pourceaugnac dans le personnage de Sir Mannerly Shallow du *Bel Esprit campagnard*.

En 1704 on traduisit et l'on imprima *Monsieur de Pourceaugnac*, appelé aussi *Squire Trelooby*. Cette traduction fut attribuée à Vanbrugh, Congreve et Walsh; des acteurs de choix, comme Dogget, Cibber, Betterton, Johnson et Pinkethman, des actrices de la valeur de Mme Bracegirdle et Mme Prince, interprétèrent Molière sur la scène de Lincoln's Inn Fields, et ce fut à peu près à la satisfaction de tous.

Le Bourgeois gentilhomme. — Ravenscroft, plagiaire effronté de Molière dans son *Mamamouchi*, où « Sir Simon Softhead n'est que M. de Pourceaugnac en costume anglais », ne se fit pas faute de continuer ses emprunts : « Le reste de sa pièce, dit Langbaine, est volé au *Bourgeois gentilhomme*, de sorte que voici une pièce tout entière d'emprunt, sans que l'auteur ait fait le moindre aveu, procédé qui sent la plus belle ingratitude ». Le *Mamamouchi*, condamné par les critiques qui trouvèrent la pièce « sotte », eut cependant neuf représentations de suite avec salle comble, et le roi et la cour applaudirent l'acteur Nokes dans le rôle de M. Jourdain[1]. Dryden, soit qu'il eût quelque raison d'auteur pour ne guère aimer Ravenscroft, qui l'avait provoqué en se moquant d'une de ses tragédies héroïques, soit qu'il désapprouvât réellement le goût et la manière de faire de Ravenscroft, ainsi cousant ensemble, sans vergogne, deux pièces de Molière, l'attaqua assez vivement dans le Prologue de *The Assignation*. A lire ces attaques, on voit bien que le succès de la pièce n'avait pas été mince : « Il vous faut, dit Dryden aux spectateurs, votre Mamamouchi, une espèce de fat qui dans une boutique semblerait être un phénomène. Il emplit jusqu'aux bords votre parterre et vos loges, où, entassés en masse, vous vous reconnaissez en lui. Il y a certainement dans *hullibabilah de*, et *chu, chu, chu*, quelque charme

1. Genest, *Hist of the Stage*, vol. I, p. 127.

que notre poète n'a jamais soupçonné, et *Marababath sahem*, c'est-à-dire : Oh ! comme nous aimons le Mamamouchi ! vous a profondément touchés. Grimaces et costume vous ont complètement satisfaits : vous avez condamné le poète et vous avez porté la pièce aux nues [1]. » Voilà le jargon de Molière indirectement mais nettement blâmé par Dryden. Le public ne fut pas de cet avis : l'opinion des critiques ne prévalut pas, car dès la sixième représentation la salle était comble, et le compilateur de *Monsieur de Pourceaugnac* et du *Bourgeois gentilhomme* put, sans crainte, ajouter ces deux vers à l'épilogue de sa pièce : « Les critiques viennent pour siffler et condamner la pièce ; cependant, malgré tout, ils ne peuvent s'empêcher d'y venir. »

Dans *l'Amour et une bouteille*, comédie de Farquhar, jouée en 1699, le jeune hobereau Mockmode, le maître de danse et le maître d'armes rappellent M. Jourdain, le maître de musique et le maître à danser du *Bourgeois gentilhommme*.

Psyché. — La tragédie-ballet de *Psyché*, fruit de la collaboration de Molière, de Quinault et de Corneille, fruit hâtif, puisqu'il fallait aller vite, selon les ordres du roi, pour pouvoir donner ce « magnifique divertissement plusieurs fois avant le carême », fut aussi imitée par Shadwell. Le poète anglais, qui avait acquis en sa jeunesse une certaine science musicale, fut heureux de donner une preuve de son talent en composant *Psyché* en 1673. Ce n'était pas les paroles dont il était surtout fier, car il s'y sentait inférieur et disait volontiers qu' « une seule scène de comédie, comme certaines de Ben Jonson, est préférable aux meilleures pièces qui, semblables à celles-ci, ont été ou seront jamais écrites, et que la bonne comédie exige beaucoup plus d'esprit ou de jugement chez l'écrivain que toutes les pièces rimées et artificielles » ; il voulait surtout qu'on lui tînt compte du soin apporté à tracer lui-même la voie au compositeur en lui désignant quel vers devait être chanté par une, deux ou trois voix. Les paroles lui importaient peu : il les avait composées en cinq semaines et, depuis seize mois qu'elles étaient écrites, il n'y avait pas seulement changé six vers. C'est à la pièce de Molière que, de son propre aveu, il avait emprunté, avec une certaine liberté, du reste, et son but était, avant tout, « de divertir la ville par un

1. Dryden, *Works* (Prologue to *The Assignation*), vol. IV, p. 379.

ensemble varié de musique, de danses curieuses, de décors splendides et de machines [1] ». Sur ce point, grand succès pour Shadwell. Si, plus tard, Dryden, dans sa satire de *Mac-Flecknoe* [2], ridiculisa sans pitié la musique et les danses de ce pauvre Shadwell dont les échos de certaine allée, plus hygiéniquement utile que glorieuse à parcourir, proclamèrent le nom fameux, l'auteur de la *Psyché* anglaise avait néanmoins obtenu un grand succès, presque un triomphe : la mise en scène avait fait merveille, ainsi que les décors nouveaux, les machines nouvelles, les costumes neufs et les danses françaises avec Saint-André, le célèbre maître de danse français, si habile et si fort admiré. La recette vraiment magnifique avait dépassé huit cents livres, et, les représentations ayant duré huit jours, les bénéfices avaient été très appréciables [3].

Les Fourberies de Scapin.— La manie de la traduction et de l'imitation des pièces de Molière était telle au dix-septième siècle que l'on voyait parfois des écrivains se précipiter à deux sur une œuvre française, et celui qui avait été devancé se plaignait ensuite amèrement de son concurrent plus heureux. Cela se produisit pour Otway et Ravenscroft. Otway fit jouer et imprimer en 1677 une farce portant le même titre, mais en anglais, que la pièce française : *les Fourberies de Scapin.* Il suivit son modèle de si près que les endroits où il s'écarte de l'original ne valent pas qu'on les signale, comme le reconnaît l'éditeur d'Otway [4]. Que nous importe, après tout, que la scène soit à Douvres, au lieu d'être à Naples, et qu'au-dessus du sac où Scapin ne s'enveloppe pas, mais y enveloppe le Géronte anglais, il y ait, pour remplacer le Gascon, le Basque et la demi-douzaine de soldats, des marins descendus d'un vaisseau corsaire, l'un parlant en habitant du pays de Galles, l'autre s'exprimant en dialecte du comté de Lancastre, un troisième avec l'accent irlandais, un quatrième avec la voix d'un vieux loup de mer, un dernier causant à la façon conventionnelle dont les Anglais imitent les Français qui

1. Dryden, *Works* (citations de Shadwell et notes de W. Scott), vol. X, pp. 444, 445, 446.
2. Dryden, *Works* (Mac-Flecknoe), vol. X, p. 445.
3. Downes, *Roscius anglicanus*, p. 35.
4. Otway, *Works*, vol. I, pp. 205-206 (éd. Th. Thornton).

parlent mal anglais ? Ce sont là de minces différences. En somme, l'œuvre d'Otway, jouée comme une seconde pièce et imprimée aussi, à la suite de *Titus et Bérénice*, n'est guère qu'une imitation assez servile de la comédie-farce de Molière.

A la même époque, non plus au théâtre de Dorset Gardens, mais au Théâtre-Royal, Ravenscroft produisit son *Scaramouche*, qui était, comme nous l'avons vu, une sorte de mosaïque formée du *Bourgeois gentilhomme*, du *Mariage forcé* et des *Fourberies de Scapin*. Il est assez amusant de voir Ravenscroft se plaindre avec quelque mauvaise humeur, dans le prologue de sa comédie, d'avoir été devancé par Otway : il s'imaginait sans doute que les pièces de Molière devaient lui être réservées pour ses profanations sans exemple : il lui en coûtait, semble-t-il, de renoncer à cette sorte de monopole.

Les Femmes savantes. — Un certain Thomas Wright, simple machiniste de théâtre, composa, ouvertement d'après Molière, une pièce dont le titre serait *les Femmes virtuoses*, si le sens de ce dernier mot ne s'était pas rétréci en passant de l'italien en français, pour ne plus guère s'appliquer qu'au talent musical. Cette comédie fut représentée au Théâtre-Royal en 1693. Chaque personnage de la comédie de Wright a son prototype dans celle de Molière. Sir Maurice Meanwell et Lady Meanwell, c'est le bonhomme Chrysale et sa femme Philaminte ; leurs deux filles Armande et Henriette revivent dans Mme Lovewit et Mariana ; M. Meanwell, le frère de Sir Maurice, n'est autre qu'Ariste, frère de Chrysale ; Bélise se retrouve dans Catchat, tandis que Clitandre reparaît en Clérimont. Quant au bel esprit Trissotin, il revit en Sir Maggot Jingle, qui, en véritable précieux, vient aussi lire ses vers et, comme son nom anglais l'indique, faire tinter ses rimes. Toutefois, celui qui doit épouser Mariana (Henriette) n'est pas Sir Jingle (Trissotin), mais un certain Witless, sans esprit, savant de Cambridge, création originale de Th. Wright.

En 1721, *les Femmes virtuoses* reparurent sous le nom de *Rien de plus sot que les beaux esprits* ; c'est la même pièce, le titre seul est différent, et la reprise de la comédie de Wright n'avait pour but que de faire échec, par une représentation organisée en toute hâte, à la pièce de Cibber : *le Refus ou la Philosophie des Dames*, basée également sur *les Femmes savantes*, avec l'addition d'une intrigue se

rapportant à des événements contemporains devenus bientôt sans intérêt.

Le Malade imaginaire. — Mme Aphra Behn, qui avait déjà montré son habileté à faire trop vite et aussi trop facilement sienne l'œuvre du voisin, ne se priva pas de plus larges emprunts : elle fit d'Argan le prototype de *Sir Patient Fancy* et, dans cette comédie, assaisonna d'obscénités une grande partie du troisième acte du *Malade imaginaire*; c'est ce qu'avait vu Langbaine quand il disait : « L'idée de Sir Patient Fancy est empruntée d'une pièce française appelée *le Malade imaginaire.* » — Que reste-t-il, en somme, des œuvres de Molière qui n'ait été imité ou plagié au XVIIe siècle ? A peine cinq ou six pièces, plutôt d'arrière-plan : *l'Impromptu de Versailles*, *la Princesse d'Elide, Mélicerte, la Pastorale comique*, *les Amants magnifiques* et *la Comtesse d'Escarbagnas.* Tout ce qu'il y a de bon et d'excellent dans l'œuvre de Poquelin a été connu, démarqué, amputé, mélangé en un désordre sans art, déshonoré le plus souvent avec un irrespect sans exemple.

III

Examinons maintenant, en négligeant les détails, ce qu'est devenue la comédie de Molière sur la scène anglaise. On a vu avec quel sans-gêne les comiques anglais avaient traité l'œuvre française et quelle série de démarquages, de plagiats éhontés avaient été commis. Un des procédés les plus employés, à côté d'actes et de scènes presque littéralement empruntés à Molière, consistait à coudre ensemble plusieurs de ses comédies pour n'en former qu'une, plus longue par conséquent, allant jusqu'à cinq actes au lieu de trois. C'est ainsi que les *Damoiselles à la mode* de Flecknoe ne furent autre chose que la combinaison bizarre, un peu déconcertante, de quatre pièces de Molière, l'une formant l'intrigue principale, l'autre l'intrigue secondaire, les deux autres étant utilisées pour telle scène particulière. De même, les pièces de *Sganarelle*, des *Précieuses* et de *George Dandin* ne furent-elles pas fondues en une seule comédie où Molloy n'eut guère d'autre originalité que celle d'y semer à profusion les obscénités au goût du jour ? Que devenaient, dans ces conditions, la cohésion

des pièces de Molière, leur forte unité ? On ne sent plus ce « courant qui s'est formé, qui nous porte, nous emporte et ne nous lâche plus. » Chez le Français, « nul arrêt, nul écart, point de hors-d'œuvre qui viennent nous distraire... ; chaque scène, chaque acte relève, termine ou prépare l'autre. Tout est lié et tout est simple : l'action marche et ne marche que pour porter l'idée, nulle complication, point d'incidents. Un événement comique suffit à la fable[1]... » ; chez les Anglais, une mosaïque de teintes disparates, disjointe, presque toujours craquelée, rompue parfois : deux intrigues le plus souvent s'enchevêtrant, se confondant au milieu d'un brouillamini, d'un pêle-mêle, d'une confusion de contretemps et de surprises où il est difficile, voire impossible, de retrouver même un reste de la belle unité, de la forte et simple ordonnance des pièces de Molière. Et dans la bouche de ces personnages de comédie, en Angleterre, comment retrouver cette conversation où rien ne dévie ni dans le ton, ni dans la pensée, ni dans l'expression, où l'idée se développe, se déroule librement, naturellement, se complète, éclate parfois en saillies heureuses, en « fusées d'éblouissante gaieté qui font aurore à l'autre pôle du monde dramatique » ? Tout cela a disparu : « On ne sait où l'on va ; à chaque instant, on est détourné de son chemin. Les scènes sont mal liées ; elles changent vingt fois de lieu. Quand l'une commence à se développer, un déluge d'incidents vient l'interrompre. Les conversations parasites traînent entre les événements. On dirait d'un livre où les notes sont pêle-mêle entrées dans le texte. Il n'y a pas de plan véritablement calculé et rigoureusement suivi : ils se sont donné un canevas, et en écrivent les scènes au fur et à mesure, à peu près comme elles leur viennent. La vraisemblance n'est pas bien gardée ; il y a des déguisements mal arrangés, des folies mal simulées, des mariages de paravent, des attaques de brigands dignes de l'opéra comique. C'est que, pour atteindre l'enchaînement et la vraisemblance, il faut partir de quelque idée générale. Une conception de l'avarice, de l'hypocrisie, de l'éducation des femmes, de la disproportion en fait de mariage, arrange et lie par sa vertu propre les événements qui peuvent la manifester. Ici cette conception manque . » Pas d'unité donc. Pas de

1. Taine, *Hist. de la Lit. angl.*, vol. III, p. 100.
2. Taine, *ibid.*, vol. III, p. 110.

gaieté non plus : au lieu de répliques vives et joyeuses, un bavardage étourdissant et graveleux où passent toutes les futilités à la mode, tous les riens plus ou moins scintillants de la société d'alors, toutes les fantaisies des beaux esprits de l'époque, hors-d'œuvre trop souvent sans saveur, menue monnaie, vraiment trop menue, verroterie sans valeur encore que les facettes en soient parfois brillantes. Partie donc, la gaieté de Molière, cette gaieté qui est « le plus clair de notre avoir à nous gens de France », qui consiste, chez notre grand comique, à « effacer l'odieux », à faire oublier « les crudités triviales et les passions douloureuses », à faire « taire l'indignation et à empêcher que le divertissement ne périsse sous la colère et l'indignation [1] ». Et qu'est-ce qui a remplacé cette gaieté si franche et de si bon aloi ? Une jovialité bruyante, un éclat de rire tout en secousses physiques ; l'humour enjoué de Molière a été remplacé par le sel le plus grossier semé à profusion dans le dialogue ; et cette substitution s'aperçoit aisément quand on compare, dans *le Dépit Amoureux* et *Amour d'un Soir*, la même scène, ici traitée par Molière, là imitée par Dryden [2].

Disparue également la souplesse du talent de Molière, qui passait si aisément « de la farce un peu bouffonne et de la lie un peu scarronesque » de *l'Étourdi* et de *Sganarelle*, à la satire des ridicules contemporains des *Précieuses ridicules* et des *Femmes savantes*, pour s'étaler en peintures plus larges, en « fresques » somptueuses dans *le Misanthrope*, *le Tartuffe* et *l'Avare*. Évanouis sans retour, cette largeur de vues, cette profondeur de philosophie, ce caractère d'universalité qui, chez Molière, le faisaient partir d'une idée générale exposée en développements vraiment classiques, en même temps peintre d'une époque et peintre plus large de l'humanité [3]. Rien de tout cela n'a subsisté.

Bien plus, incapables d'imiter des qualités qui, il faut le dire, sont à peu près inimitables si on n'est pas un second Molière, les comiques anglais l'ont perverti et sali parfois d'assez triste façon. C'est dans le caractère d'Alceste surtout que cette perversion est le plus apparente,

1. Taine, *Hist. de la Lit. angl.*, vol. III, p. 102-105.
2. Ward, *English Dramatic Lit.*, vol. III, p. 320.
3. Molière, *Œuvres* (Notice de Sainte-Beuve), p. 2.

et dans celui d'Agnès que la souillure est le plus manifeste. Voltaire a exposé le sujet du *Franc Parleur*[1] : il trouve la pièce anglaise « trop hardie pour nos mœurs ». Voltaire est indulgent. Taine a mieux marqué la brutalité de *Manly* : « Manly est peint d'après Alceste, et l'énormité des différences mesure la différence des deux mondes et des deux pays. Il n'est pas gentilhomme de cour, mais capitaine de vaisseau, avec les allures des marins du temps, la casaque tachée de goudron et sentant l'eau-de-vie, prompt aux voies de fait et aux jurons sales, appelant les gens chiens et esclaves, et, quand ils lui déplaisent, les jetant à coups de pied dans l'escalier. « Mylord, dit-il à un seigneur avec un grondement de dogue, les gens de votre espèce sont comme les prostituées et les filous, dangereux seulement pour ceux que vous embrassez. » Puis, quand le pauvre homme essaie de lui parler à l'oreille : « Mylord, tout ce que vous m'avez appris en me chuchotant ce que je savais d'avance, c'est que vous avez l'haleine puante... » Voilà ses façons d'homme sincère[2]. » Nulle part on ne sent mieux cette brutalité de parole que dans la scène où Oldfox, l'Oronte anglais, vient montrer à Manly, l'Alceste de Wycherley, les vers qu'il a composés : voici comment celui-ci le reçoit : « Écoutez, vieux major, vous vous figurez que vous savez écrire et que vous êtes devenu auteur. Permettez-moi de vous dire ce que je disais un jour à quelqu'un de ma connaissance qui était possédé de la même fantaisie. — Eh bien, Monsieur? interroge l'Oronte anglais. — Eh bien, Monsieur, reprend Manly, je lui ait dit franchement qu'il devenait bête comme un âne. » Cette grossièreté de termes, cette perversion du caractère du misanthrope n'a pas échappé davantage aux critiques anglais. Écoutons Macaulay, plus sévère que Voltaire, dire tout ce qu'il pense de l'Alceste de Wycherley : « Molière peignit, dans *le Misanthrope*, une âme noble et pure qui a été aigrie par le spectacle de la perfidie et de la malveillance cachées sous les formes de la politesse. Comme tout extrême engendre naturellement son contraire, Alceste adopte une théorie du bien et du mal complètement opposée à celle de la société qui l'entoure. La courtoisie lui semble

1. Voltaire, *Lettre de la Comédie anglaise* (citée dans la Préface de l'*Histoire du Théâtre françois* des frères Parfaict, t. IX, p. xvj).
2. Taine, *Hist. de la Lit. angl.*, t. III, p. 60.

un vice, et il fait trop exclusivement l'objet de sa vénération ces vertus austères que négligent les fats et les coquettes de Paris. Il est souvent blâmable, il est souvent ridicule. Mais il reste toujours un homme vertueux, et le sentiment qu'il inspire, c'est le regret de voir qu'un homme si estimable soit si peu agréable. Wycherley emprunte Alceste et le transforme, pour citer les paroles du très indulgent critique, M. Leigh Hunt, « en un sensualiste féroce, qui se croit un aussi grand coquin que tout le reste des humains ». Il a copié et caricaturé la mauvaise humeur du héros de Molière. Mais il a remplacé l'intégrité et la pureté de l'original par le libertinage le plus dégoûtant et la mahonnêteté la plus éhontée [1]. »

Les femmes de Molière ne sont pas mieux respectées : elles sont même traitées avec plus d'indécence peut-être par Wycherley. Il faut voir ce que devient Agnès entre ses mains, la façon dont il la défigure et la souille. « C'est un spectacle curieux, dit Macaulay, que de voir comment tout ce qu'il touchait, si pur et si noble que le modèle pût être, prenait à l'instant la teinte de son esprit. Comparez *l'École des Femmes* à *l'Épouse campagnarde*. Agnès est une jeune fille simple et aimable qui a, il est vrai, le cœur plein d'amour, mais d'un amour permis par l'honneur, la morale et la religion. Elle a naturellement beaucoup d'esprit. Une éducation systématiquement négligée a pu cacher et semble avoir étouffé ses mérites ; mais une passion vertueuse réveille toute leur énergie. Son amant, tout en adorant sa beauté, est un trop honnête homme pour abuser de la tendresse confiante d'une créature si charmante et si inexpérimentée. Wycherley s'empare de cette intrigue, et voilà que cette gracieuse et douce intimité devient une indécente intrigue de l'espèce la plus choquante et la moins sentimentale entre un débauché impudent de Londres et la femme idiote d'un propriétaire de province. Nous n'entrerons pas dans les détails. A vrai dire, l'indécence de Wycherley est à l'abri des critiques comme certaines bêtes puantes sont à l'abri des chasseurs ; elle nous échappe parce qu'elle est trop dégoûtante pour qu'on y touche, et malsaine même à regarder de près [2]. » Tra-

1. Macaulay, *Essais littéraires* (*les Auteurs comiques de la Restauration*). Trad. Guizot, p. 185. Voir dans Taine, *Hist. de la Lit. angl.*, une étude du caractère de Manly, vol. III, p. 59-63.

2. Macaulay, *ibid.*, p. 184.

duit-il le rôle de Célimène ? « Il efface d'un trait les façons de grande dame, les finesses de femme, le tact de maîtresse de maison, la politesse, le grand air, la supériorité d'esprit et de savoir-vivre, pour mettre à la place l'impudence et les escroqueries d'une courtisane « forte en gueule[1] ».

On voit combien le théâtre de Molière a été profané, et le peu d'avantages que les comiques anglais ont su tirer de cette œuvre pourtant très connue de tous, qu'ils n'ont guère ouverte que pour la mutiler, la piller sans vergogne, ou bien encore y semer les obscénités auxquelles les spectateurs d'alors trouvaient une saveur toute particulière. Est-ce à dire pourtant que la scène anglaise n'ait tiré aucun profit de l'exemple de Molière?

On s'est ingénié à découvrir l'influence heureuse que l'œuvre de notre grand comique a pu exercer sur le théâtre anglais. M. Bennewitz a patiemment disséqué l'œuvre de Congreve. A chaque personnage de Molière il a opposé, allant jusqu'à la précision du tableau synoptique[2], le personnage correspondant dans l'œuvre du poète anglais. Il a analysé tout ce que Congreve doit à son maître français : il a indiqué comment, aux prototypes de Molière, Congreve a ajouté des traits empruntés aux hommes de cette époque spéciale de la vie anglaise, transportant les créations de Molière dans un milieu, dans un cadre purement anglais, ce qui permet sans doute à l'adaptateur de revendiquer une certaine part d'originalité. Le critique allemand a montré, ou plutôt affirmé, que la langue de Congreve, avec sa saveur d'ailleurs indéniable, est la plupart du temps « absolument égale à celle de Molière, gracieuse et pleine d'esprit, mobile et pétillante de vie », que « l'esprit et l'humour de l'un procèdent de l'esprit et de l'humour de l'autre ». Mais, s'il constate que Congreve, dans la composition même de ses pièces, s'est bien assimilé la technique du maître, il reconnaît aussi que le poète anglais — et cette observation, pensons-nous, peut s'appliquer à tous les contemporains — n'a rien retenu de la gravité morale du comique français. Tandis que Molière reste sérieux, délicat de sentiments, plein de dignité, de mœurs sévères, Congreve, au contraire,

1. Taine, *Hist. de la Lit. angl.*, vol. III, p. 54.
2. A. Bennewitz, *Congreve und Moliere*, p. 142 et suiv.

est léger, superficiel, exubérant, sensuel, cynique, frivole comme son époque. Rien n'a subsisté chez l'Anglais de la conception élevée qu'avait Molière de son art, de sa mission moralisatrice et de son rôle social.

En somme, comme résultats de l'influence française sur la comédie anglaise, il n'y en a guère d'immédiats. Sans doute Molière a donné aux Anglais des modèles d'intrigues simples, claires, transparentes, faisant un contraste frappant avec les sujets espagnols si complexes et si embrouillés [1] ; mais c'est à peine si, à la clarté lumineuse du talent français, ils entrevirent, comme Dryden, les défauts du théâtre espagnol qu'ils ne cherchèrent d'ailleurs pas toujours à éviter, dès qu'ils crurent les avoir découverts. Sans doute aussi, par la variété et la vérité de ses caractères, Molière aurait pu empêcher les Anglais de tomber dans la peinture uniforme et exclusive des défauts, des mœurs, des folies des hommes de ce temps-là ; malheureusement son exemple ne servit pas à grand'chose, et si le théâtre est le reflet d'une époque, jamais peut-être, en aucun temps et en aucun pays, on ne vit défiler sur la scène, plus fidèlement reproduits, les débauchés, les viveurs, les courtisanes qui formaient surtout le monde de la Restauration. Ils passaient sur la scène tels qu'ils étaient dans la réalité : ce n'étaient pas des types, c'étaient des portraits dont, à tout instant, on pouvait coudoyer les originaux. Et c'est à cette peinture que les comiques de la Restauration ont surtout excellé.

Il est un comique anglais pourtant à qui Molière a pu être utile : c'est Etheredge. Celui-ci s'était attardé à Paris assez longtemps pour que Molière lui ait été directement révélé. *La Vengeance comique* est la pièce d'un homme qui a vu et compris *l'Étourdi*, *le Dépit amoureux* et *les Précieuses ridicules*, et qui est revenu en Angleterre avec une idée complètement différente de ce que doit être désormais la comédie [2]. « Mon impression, déclare un critique anglais, M. Gosse, c'est que de 1658 environ jusqu'à 1663 Etheredge fut surtout à Paris. Son français, en prose et en vers, est aussi coulant que son anglais, et ses pièces sont pleines d'allusions nous le montrant

1. Ward, *Eng. Dram. Lit.*, vol. III, p. 318.
2. *The Cornhill Magazine*, mars 1881, p. 288 (art. de M. Gosse, *Sir G. Etheredge*).

tout à fait au courant des choses de Paris. Ce qui, chez les autres dramaturges de la Restauration, semble une affectation, de la gallomanie, semble chez lui tout naturel. La raison qui me fait supposer qu'il n'arriva pas à Londres lors de la Restauration, mais un ou deux ans après, c'est qu'il paraît avoir été complètement inconnu à Londres jusqu'à ce que sa *Vengeance comique* fût jouée, et aussi parce que, dans cette pièce, on voit qu'il connaît la nouvelle école de comédie française[1] », celle dont Molière venait, par *l'Étourdi*, *les Précieuses ridicules*, *Sganarelle*, *l'École des Maris* et *l'École des Femmes*, *l'Impromptu* et *le Tartuffe*, de se déclarer le grand propagateur et le grand maître. C'est vers ce nouveau genre de comédie qu'Etheredge se tourna, comme on le voit par le prologue même de sa pièce : « L'esprit, déclare-t-il, a eu, comme la peinture, ses heureuses envolées, et, à certains moments donnés, il a atteint les hauts sommets, bien qu'il ait maintenant baissé ; et cependant, quand bien même quelque plume habile pourrait égaler le naturel de Fletcher et l'art de Ben Jonson, les gens les plus graves de l'ancienne école permettraient à peine que ces pièces soient déclarées bonnes, si nous les écrivions de nos jours. » Aussi Etheredge demanda-t-il au public d'oublier le passé pour ne songer, en appréciant sa pièce *la Vengeance comique*, qu'à « la façon d'écrire moderne[2] ». C'est, en somme, une innovation qu'il va tenter, et c'est Molière qu'Etheredge va imiter. « Le vrai héros des trois premières comédies de Molière est Mascarille, déclare M. Gosse ; de même tout l'intérêt de *la Vengeance comique* se concentre autour d'un valet, nommé Dufoy » ; et le critique anglais a probablement raison de trouver que « le mouvement de *Elle voudrait si elle pouvait* est fondé sur une réminiscence de *Tartuffe* », bien que cette pièce n'ait pas été aussitôt imprimée. Si donc quelque chose de l'esprit, de la manière de Molière a passé en Angleterre, c'est Etheredge qui en a été le dépositaire. De même que celui-ci peignit dans Sir Frederic Frollick le portrait d'un beau en perruque que tout le monde reconnaît pour l'avoir vu au théâtre ou dans le Jardin aux mûriers ; de même Molière avait représenté les précieuses et allait se montrer dans *Monsieur*

1. *The Cornhill Magazine*, mars 1881, p. 285.
2. Sir George Etheredge, *Works* (*The Comical Revenge*, Prologue), pp. 4-5 (éd. Verity).

de Pourceaugnac et le *Bourgeois gentilhomme*, peintre de son temps, en même temps que peintre de l'humanité. Mais si Etheredge met à la scène une manière de Tartuffe en jupons dans Lady Cockwood[1], il est inutile, croyons-nous, de montrer ici que tout ce qu'il y a de large, de grand, d'humain enfin dans l'œuvre de Molière fut absolument perdu pour le comique anglais comme, du reste, pour tous ses contemporains. Ni Dryden, ni Wycherley, ni Shadwell, ni Congreve lui-même, ne nous laissent entrevoir grand'chose, dans leurs œuvres, du talent si puissant, si varié et si large du grand comique français. L'auteur du *Misanthrope* ne put s'acclimater réellement aux côtés des Rochester, des Villiers et des Sedley : Molière vint trop tard dans un monde trop gai.

1. Sir George Etheredge, *Works* (*She Would if she could*), p. 121.

CHAPITRE X

La critique : Boileau en Angleterre.

I

Il y aurait inexactitude et injustice certaines à dater, comme on le fait souvent, l'origine de la critique anglaise de l'époque où parut l'*Essai sur la Poésie dramatique* de Dryden, voire les *Découvertes* de Jonson. L'un et l'autre ont eu des prédécesseurs qui, pour être moins grands qu'eux, ne laissent pas d'être fort estimables. Leurs noms et leurs œuvres sont autant de points de repère sur la route qu'a parcourue la critique anglaise.

T. Wilson, au seizième siècle, se signala par son *Art de la Rhétorique* (1553) ; Sir Thomas Elyot dans *le Précepteur* (1538), Ascham dans *Toxophile* et dans *le Maître d'école* (1570), ne se contentèrent pas de donner des préceptes d'éducation où la morale tenait toute la place : ils abordèrent la question des langues avec une compétence qu'on ne songe pas à leur discuter. George Gascoigne, en 1575, écrivit *Certaines Notes d'instruction*. Ce sont des conseils sur l'art de composer un poème en anglais. En dehors de l'invention, la question de la forme, de la rime surtout, y est traitée avec une certaine insistance, encore que cet opuscule n'excède pas une dizaine de pages. *L'École des Abus* de Stephen Gosson (1579), suivie d'*Une Apologie*, rentre également dans le cadre de la critique littéraire, puisqu'il s'agit d' « invectives contre les poètes, musiciens, acteurs, bouffons et autres chenilles d'une république ». Il en est de même d'*Une Apologie pour la Poésie* écrite vers 1580 et publiée en 1595, où Sidney prend copieusement et doctement la défense des poètes et du théâtre contre les attaques de Gosson. Un *Discours sur la Poésie*

anglaise de William Webbe, imprimé en 1586, *l'Art de la Poésie anglaise* de George Putthenham, publié en 1589, ce dernier surtout, sont de véritables traités que tout historien de la rime au théâtre, par exemple, ne saurait négliger.

A la liste des principaux critiques anglais du seizième siècle, c'est-à-dire antérieurs ou contemporains de Shakespeare, il y a lieu d'ajouter les *Observations sur l'Art de la Poésie anglaise* de Th. Campion et la *Défense de la Rime* par Daniel en 1602. Hobbes, dans ses dissertations sur la poésie épique et dramatique, à propos du *Gondibert* de D'Avenant, Cowley dans sa préface et ses *Essais*, apportèrent également leur contribution à la critique anglaise.

Que ce soit ici ou là, au seizième ou au dix-septième siècle, partout nous voyons passer les noms d'Homère et de Pindare, d'Aristote et de Longin, d'Horace et de Virgile, de Cicéron et de Quintilien. Si les critiques anglais veulent, à l'appui de leurs dires, apporter l'aide et l'autorité d'une citation, c'est toujours l'opinion d'un ancien que leur plume transcrit; c'est la pratique de Hobbes lui-même qui, pourtant, n'avait pas fait moins de quatre séjours en France. A peine si, chez Cowley, le familier de la reine d'Angleterre Henriette de France, réfugiée à Paris, voit-on passer de temps à autre le nom de Montaigne, de sorte que l'on peut dire, en toute vérité, que la critique anglaise, primitivement, procède surtout de l'antiquité grecque et romaine.

Les partisans de l'antiquité persistèrent dans leur admiration aussi vive que réfléchie. Critès, pseudonyme qui représente Howard, dans l'*Essai sur la Poésie dramatique* de Dryden, les personnifie, comme Lisideius représente les partisans de l'imitation française. Défenseur des anciens, Critès exalte leur système dramatique. « C'est notre plus belle gloire, s'écrie-t-il, de les avoir bien imités, car nous ne nous contentons pas de bâtir sur leurs fondations, mais aussi d'après leurs modèles. Et nous avons raison, car ils s'évertuaient à bien écrire, la poésie étant, chez eux, en plus grand honneur que chez nous : témoin les grands triomphes de ces grands vainqueurs qui s'appellent Eschyle, Euripide, Sophocle et Lycophron. Aujourd'hui, chez nous, il n'en est plus ainsi : nous passons notre temps à médire des autres, à les condamner, sans songer à mieux faire; nous avons quantité de juges sévères, et bien peu de bons poètes ; d'ail-

leurs, l'imitation fidèle de l'antiquité demanderait beaucoup de soins, car ils ont été les imitateurs scrupuleux de la nature, si mal représentée, si défigurée sur notre théâtre. Que l'on sache bien jusqu'à quel point nous leur sommes redevables. Ce sont eux qui sont nos maîtres, et toutes les règles dramatiques viennent d'eux : la *Poétique* d'Aristote et l'*Art poétique* d'Horace sont les deux codes qui nous régissent. Les Français en ont tiré la règle des trois unités qui devrait être observée dans toute pièce régulière et dont ils ne se sont pas écartés eux-mêmes. L'unité de lieu, n'est-ce pas, en effet, ce que Corneille appelle : *la liaison des scènes* ? Maintenant, ce qui devrait être l'affaire d'un jour occupe l'espace d'un siècle ; au lieu d'une action unique, nous avons le résumé de la vie d'un homme ; ce n'est pas en un seul lieu que nous sommes, mais parfois en plus de pays que la carte ne peut nous en montrer. Les anciens excellaient dans l'ordonnance de leurs pièces ; leur manière d'écrire est supérieure encore. Nous ne retrouverons l'esprit ni d'un Ménandre, ni d'un Térence, ni d'un Aristophane ou d'un Plaute. Les tragédies d'Euripide, de Sophocle et de Sénèque, si on les rapproche de celles que l'on écrit de nos jours, ne font qu'augmenter notre admiration pour les anciens. Ben Jonson, toujours disposé à leur faire place en toutes choses, n'était-il pas un admirateur déclaré d'Horace et aussi le savant plagiaire des autres? Sur leur neige on retrouve partout la trace de ses pas. Les meilleurs, comme les pires, de nos poètes nous apprennent de même à admirer les anciens[1]. » Faut-il également citer John Dennis, le violent défenseur de l'antiquité ?

Mais, à côté de ces partisans ardents et éclairés de l'imitation grecque et latine, se trouvait un groupe de critiques anglais dont l'admiration, grande encore, était moins absolue cependant, moins exclusive. Avaient-ils de l'antiquité une connaissance moins précise ? Étaient-ils plus au courant des choses de France? Les deux suppositions sont permises. Dryden, par exemple, appartenait à ce groupe. Walter Scott pense que Dryden, pourtant, connaissait très bien ses classiques grecs et latins[2]. Si pareille assertion n'est guère contestable en ce qui concerne ces derniers, elle est moins que cer-

1. Dryden, *Works* (*An Essay on Dramatic Poesy*), XV, p. 293-301.
2. Dryden, *Works* (*Life of Dryden*, par W. Scott), vol. I, p. 383.

taine quand il s'agit des Grecs. Nous savons, en effet, que, sous la direction du Dr Bushy, à Westminster d'abord, à Cambridge ensuite, il fut largement initié à la culture classique. Si ses traductions de Virgile, d'Horace, d'Ovide, de Juvénal et de Perse ne marquent pas, peut-être, un soin très précis, une fidélité absolue à rendre exactement le sens de l'auteur, elles accusent une connaissance de la langue latine incontestable[1]. En fait de grec, on est moins sûr de lui, et l'on a pu écrire : « Il apporta au collège de la Trinité assez de latin pour lire avec facilité les classiques romains et assez de grec pour lui permettre de suivre un texte grec dans une traduction latine. Nous nous demandons bien si sa science du grec alla jamais au delà, et il nous a donné de nombreuses occasions d'en juger. Tout en tenant compte de la hâte et des exigences d'un système de traduction qui visait à rendre l'esprit plutôt que la lettre, il est évident que ses connaissances en grec sont essentiellement inexactes, peu éclairées et déshonnêtes. Dans ses traductions d'Homère et de Théocrite, il suit toujours l'interprétation latine; sa science de Polybe et de Plutarque est évidemment de seconde main; d'Aristophane et des tragiques il semble avoir connu peu de chose. A Thucydide, à Platon et aux orateurs, il a rarement fait même une allusion. Vraiment, nous allons jusqu'à nous demander s'il aurait pu lire sans secours dix lignes d'Homère ou d'Euripide[2].» Et, en dehors même de la connaissance exacte de la langue grecque, on peut citer telles erreurs qui sembleraient indiquer chez Dryden une science certainement incomplète de l'antiquité. C'est ainsi qu'il prend, à l'occasion, Euripide pour Sophocle[3], et que son opinion sur Sénèque[4], pour être fort judicieuse, n'en est pas moins un peu sommaire. Ne fait-il pas parfois un stoïcien d'Horace, à qui, dit-il, il doit beaucoup pour son instruction[5]? Le « pourceau du troupeau d'Épicure » en eût été quelque peu surpris. Si Dryden connut Aristote, ce fut très vraisemblablement par la traduction latine de la *Poétique*, publiée à Londres en 1623, et aussi à l'aide des *Réflexions* de Rapin *sur le Traité de la Poésie*

1. Dryden, *Works* (*Life of Dryden*, par W. Scott), vol. I, p. 426-436.
2. *Quarterly Review*, oct. 1878, p. 297.
3. Genest, *Annals of the Stage*, vol. I, p 483.
4. Genest, *ibid.*, vol. IV, p. 245.
5. Dryden, *Works* (*Essay on Satire*), vol. XIII, p. 85.

d'Aristote, parues en anglais en 1674 avec préface de Rymer. Il en fut de Dryden comme de Corneille : ni l'un ni l'autre, probablement, ne connurent directement la *Poétique* d'Aristote ; ils eurent recours aux « doctes commentateurs de ce divin traité ». Il leur fallut les Robortello, les Castelvetro et les Rapin pour leur servir de guides dans ces régions pour eux à peu près impénétrables. Et cependant on sent le joug de l'antiquité peser sur eux. Vainement ils se débattent et déclarent qu'il ne faut pas songer à imiter les anciens, qui, du reste, affirme Dryden, ne seraient plus maintenant égaux à eux-mêmes, car ils ont épuisé le sol avant de le transmettre à leurs fils[1] ; vainement aussi ils proclament la supériorité du drame anglais [2], et ils s'insurgent contre « la plus longue tyrannie qui ait jamais régné, celle qui a entraîné nos ancêtres à abandonner leur raison née libre au Stagyrite et à faire de sa torche leur lumière universelle[3] » ; ce sont là tentatives inutiles. Après ces essais d'indépendance, ils se mettent volontiers sous l'égide de Sophocle, composent un *Œdipe tyran*, mélangent, dans leurs compositions dramatiques, Sophocle et Shakespeare, le classicisme et le romantisme en un pêle-mêle un peu choquant[4]. Ils en sont quittes, après avoir échoué, à reprendre leurs protestations contre l'antiquité, qui, après tout, n'a enseigné que les rudiments du théâtre, et leurs invectives contre les Grecs, depuis longtemps dépassés en Angleterre [5].

Outre l'influence classique indéniable qui s'exerça en Angleterre au dix-septième siècle, d'une façon plus ou moins prépondérante, plus ou moins exclusive, une autre influence, surtout au déclin du siècle, agit non moins puissamment peut-être : c'est celle de la critique française. Nous avons le témoignage de Dryden lui-même : « De la pratique d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, Aristote a tiré ses règles pour la tragédie... Ainsi, parmi les modernes, les critiques italiens et français, étudiant les préceptes d'Aristote et d'Horace et ayant l'exemple des poètes grecs sous les yeux, nous ont donné les

1. Dryden, *Works* (*Essay on Dramatic Poesy*), XV, p. 367.
2. Dryden, *Works* (*ibid.*), XV, p. 367. Sedley, *Works* (The Preface), vol. II, p. 3.
3. Dryden, *Works* (*Epistle the third*), XI, p. 14.
4 Dryden, *Works* (*Œdipus* ; Introduction), VI, p. 123 et suivantes.
5. Dryden, *Works* (*Essay on Satire*), XIII, p. 14.

règles de la tragédie moderne [1]. » Ce n'était pas en vain qu'ils avaient donné ces règles; on était, en Angleterre, assez disposé à s'y conformer, car on y proclamait très volontiers l'excellence et l'autorité de la critique française. Dryden, malgré ses fréquents accès de gallophobie, d'autant plus fréquents peut-être qu'il savait lui-même devoir davantage à la France, fut un des premiers qui dirigèrent de ce côté l'attention de leurs compatriotes; ce fut lui, comme on l'a dit, qui leur « montra les classiques de l'ancienne Rome et de la France moderne comme modèles de composition et règles de critique [2] ». Or Walter Scott n'écrit-il pas : « Il est probable que la tyrannie des critiques français, la littérature française étant alors à la mode chez Charles II et ses courtisans, se serait étendue sur toute l'Angleterre, à la Restauration, si un champion moins puissant que Dryden ne se fût pas placé à l'entrée [3] » ? Sans doute, Dryden résista jusqu'à un certain point, et pour un instant au moins, à l'invasion du goût français, dans son *Essai sur la Poésie dramatique*; mais cette résistance, même à cette époque, n'avait rien d'acharné, elle faiblissait en bien des points : Dryden tendait volontiers la main à l'ennemi en certaines rencontres, et lui rendait justice parfois assez volontiers [4]. Le jour vint où il faiblit tout à fait. Dryden, initié aux beautés, pourtant d'ordre un peu secondaire, de Tannegui Lefèvre, de Henri de Valois et de Segrais, devint un admirateur convaincu de la critique française [5]. En effet, n'est-ce pas lui qui écrit : « Pour parler avec impartialité, les Français sont autant supérieurs aux Anglais comme critiques qu'ils leur sont inférieurs comme poètes. Ainsi nous reconnaissons généralement qu'ils comprennent mieux l'organisation de la guerre que nous insulaires, mais nous savons que nous leur sommes supérieurs au jour de la bataille. Ils comptent sur leurs généraux; nous, sur nos soldats [6] » ? Or en Angleterre les critiques furent tous, plus ou moins, des critiques à la Chedreux, comme on les appelait alors, c'est-à dire pénétrés des idées françaises, ne se contentant

1. Dryden, *Works* (*A Parallel of Poetry and Painting*), XVII, p. 310.
2. Ch. Collins, *Essays and studies*, pp. 86-87.
3. Dryden, *Works* (*Life of Dryden*), vol. I, p. 442.
4. Dryden, *Works* (*An Essay of Dramatic Poesy*), vol. XV, p. 329-355.
5. Dryden, *Works* (*Dedication of the Æneis*), vol. XIV, pp. 146-189.
6. Dryden, *Works* (*ibid.*), vol. XIV, p. 162.

pas d'être poètes, mais, à l'exemple de Corneille, écrivant sinon des discours, au moins des préfaces, prologues, dédicaces et épilogues où ils discutaient la technique de leur art. « Alors, constate Johnson, les principes de la critique furent aux mains de quelques-uns qui les avaient tirés en partie des anciens, et en partie des Italiens et des Français[1]. » Et ce ne sont pas seulement les Dryden, les Howard, les Granville et les Sedley qui agirent ainsi : l'influence de la critique française se fit sentir surtout peut-être à l'époque de Pope et d'Addison. Elle fut alors à peu près toute-puissante, et Pope reconnaissait aisément que « l'art de la critique était florissant surtout en France[2] ». Elle s'exerça sur lui si bien qu'on a pu dire de l'*Essai sur la Critique* que c'était là « un manuel de critique dogmatique, un résumé d'opinions qui venaient de France, qu'en Angleterre Dryden avait soutenues et qui étaient aussi celles d'Addison[3] ».

Or, comment les principes de la critique française avaient-ils passé en Angleterre ?

Les Anglais s'en remirent assez vite « à l'autorité de ces critiques vivants qu'ils avaient eu l'honneur de connaître à l'étranger[4] ». C'était Rapin, dont Rymer traduisait en 1674 les *Réflexions sur le Traité de la Poésie d'Aristote*, les faisant précéder d'une préface où il déclarait que les nations voisines avaient, en fait de critique, une grande avance sur l'Angleterre, où « il n'y avait pas plus de critiques que de loups ». Il n'en est pas de même en France, ajoutait Rymer, où « l'auteur de ces *Réflexions* est aussi connu parmi les critiques qu'Aristote l'est des philosophes ». Et « jamais jugement ne fut plus libre et plus impartial », poursuit-il, encore qu'il reproche un peu à Rapin d'avoir prétendu que « si les Anglais ont quelque talent pour la tragédie, c'est que cette nation prend plaisir aux spectacles cruels ». Personne, d'ailleurs, ne tint rigueur à Rapin, car ses Œuvres critiques furent, un peu plus tard, traduites entièrement par Kennet en 1706.

Le *Traité du Poème épique* de Le Bossu eut aussi en Angleterre de nombreux admirateurs. On n'était pas éloigné de l'y proclamer, à

1. Johnson, *Lives* (*Dryden*), p. 161.
2. Pope, *Works* (*An Essay on Criticism*), vol. II, p. 81, éd. Elwin, Courthope.
3. Beljame, *Cours et Conférences*, avril-juillet 1896, p. 170.
4. Dryden, *Works* (*Troïlus and Cressida*, Dedication), vol. VI, p. 253.

l'exemple de Boileau, « l'un des meilleurs livres de poétique qui, du consentement de tous les habiles gens, aient été faits en notre langue. »

L'influence de Rapin n'est pas douteuse : on accepte ses jugements, car « à lui seul il serait suffisant, même si les autres critiques avaient disparu, pour enseigner à nouveau les règles du style [1] ». Dryden n'hésite pas un instant à contresigner son opinion sur le Tasse en ce qui concerne l'emploi du merveilleux [2]. Veut-il, comme Corneille, écrire sa théorie de la Tragédie [3] : à tout instant il cite Rapin, qu'il appelle « un critique judicieux » et Le Bossu, qu'il juge « le meilleur des critiques modernes » [4] et avec qui il est d'accord sur ce point que « la première chose par où l'on doit commencer pour faire une fable est de choisir l'instruction et le point de morale qui luy doit servir de fond, selon le dessein et la fin que l'on se propose [5] ». A-t-il l'intention de répondre à Rymer au sujet des remarques faites par celui-ci sur les tragédies shakespeariennes, il s'appuiera volontiers sur l'autorité de Rapin [6]. « Veut-on entreprendre un poème épique, dit Dryden, la chose est impossible si l'on n'a pas étudié fidèlement Homère et Virgile comme modèles, Aristote et Horace comme guides, Vida et Le Bossu comme commentateurs, ainsi que beaucoup d'autres pris parmi les critiques italiens et français [7]. » Rien n'est possible sans lui. « Spenser, par exemple, avait sans doute le génie épique, mais il avait le tort d'ignorer Le Bossu : il ne lui manquait que de connaître les règles que celui-ci avait données [8]. »

Ce n'est pas Dryden seulement qui se range à l'opinion des critiques français, c'est Sheffield lui aussi. Sans doute, dit-il, sans Le Bossu on eût admiré Homère, mais quel service Le Bossu n'a-t-il

1. Dryden, *Works* (*The Author's Apology for Heroic Poetry*), vol. V, p. 115.
2. Dryden, *Works* (*ibid.*), vol. V, p. 124.
3. Dryden, *Works* (*Troïlus and Cressida*, Preface, *The Grounds of criticism*), vol. VI, p. 260.
4. Dryden, *Works* (*Troïlus*, Preface, *The Grounds of criticism*), vol. VI, pp. 263 266, 272.
5. Langbaine, *Lives of the E. poets*, p. 62.
6. Dryden, *Works* (*Heads of an answer to Rymer*), vol. XV, p. 391.
7. Dryden, *Works* (*Essay on Satire*), vol. XIII, p. 37.
8. Dryden, *Works* (Dedication of the *Æneïs*), vol. XIV, p. 210.

pas rendu au poète grec ! N'est-ce pas lui qui a montré « en quoi consiste toute cette puissante magie [1] » ? Comme l'admiration pour le poète est mieux raisonnée, partant plus éclairée, après les commentaires du critique français ! Dennis lui-même, pourtant si gallophobe [2], cite Le Bossu quand il critique *la Boucle de cheveux enlevée*. Pope n'est pas non plus sans accepter l'autorité de Le Bossu et, à propos de la *Dunciade*, sans renvoyer le lecteur aux règles qu'il a posées [3]. On ne manque pas également de retrouver les traces de Rapin et de Le Bossu dans l'*Essai sur la Critique* [4]. Spence, s'il n'oubliait pas Boileau, aurait probablement raison de dire : « Pope citait, parmi ses lectures, les critiques de Rapin et de Le Bossu, et c'est peut-être ce qui l'a amené à écrire son *Essai sur la Critique* [5]. » Horace et Le Bossu enfin étaient mis sur le même pied par Goring dans l'épilogue d'*Irène*, et Rapin, comme Corneille et Racine, avait souvent les honneurs du café Will.

A côté de Rapin et de Le Bossu, dont l'autorité n'était guère contestée en Angleterre, peuvent prendre place Hédelin d'Aubignac et Dacier. *La Pratique du Théâtre* fut traduite en anglais en 1684. Le traducteur s'exprime ainsi : « Quelques-uns peuvent s'étonner qu'un ouvrage d'une telle importance et plein de remarques si judicieuses, aussi bien que d'une science si profonde, ait jusqu'ici échappé à la plume de nos traducteurs, interprètes d'une langue qui a presque fatigué nos presses de ses productions incessantes. La raison en est peut-être que cet ouvrage a été publié à une époque où nous étions plongés dans les guerres civiles, ici, en Angleterre, et où nous avions cessé toutes ces innocentes représentations théâtrales, le royaume entier étant devenu le théâtre de réelles tragédies, si bien que jusqu'à l'heureuse restauration de Sa Majesté, avec qui les muses semblaient avoir été aussi bannies de cette île, on ne pouvait pas espérer qu'un livre de cette nature trouvât par le monde un accueil favorable Mais, à cette époque-là, toutes les impressions furent vendues, et on ne le

1. Sheffield, *An Essay on Poetry*, vol. I, p. 144.
2. Dennis, *Works* (*On the Battle of Blenheim*), vol. I, p. 151. Pope, *Works*, vol. IV, p. 418 (note), vol. X, p. 451. Genest, *Some Account*... vol. II, p. 307.
3. Pope, *Works*, vol IV, pp. 79, 83, 85 ; VI, p. 79 ; VIII, p. 77.
4. Pope, *Works*, vol. II, p. 42 (note).
5. Spence, *Anecdotes*, p. 19.

rencontrait nulle part ailleurs que dans la bibliothèque des curieux. C'est grâce à la communication d'une personne de ce genre que le traducteur a eu la première idée de le traduire en anglais, ce qu'il a eu le loisir de faire [1]... » *La Pratique du Théâtre* fut donc, même dans son texte français, connue en Angleterre, et le « lourd et ennuyeux commentaire d'Aristote », comme l'appelle La Harpe, y fit autorité : nul ne trouva qu'il était « fait par un pédant sans esprit et sans jugement », Smith moins que tout autre, car c'est du haut des théories de d'Aubignac, aussi bien que de celles d'Aristote, qu'il juge, approuve ou condamne [2].

Les noms de Dacier et du Père Bouhours reviennent aussi à tout instant sous la plume des critiques anglais. Dryden les cite à tout propos, et il y aurait quelque mauvaise grâce à leur dénier une influence qu'un parti pris évident pourrait seul leur contester et dont témoignent toutes les discussions littéraires d'alors, notamment au sujet de la fameuse règle des trois unités, tour à tour prônée et combattue, question toujours agitée.

Mais, dira-t-on avec M. Churton Collins [3], Aristote en costume français, c'est encore Aristote, et comme la critique française d'alors était elle-même si redevable à la Grèce et à Rome, il ne faut pas confondre l'influence de Rapin et de Le Bossu avec l'influence de ces ouvrages auxquels Rapin et Le Bossu ont eux-mêmes si largement emprunté. » Tout cela serait exact s'il n'y avait chez eux qu'un écho absolument fidèle, le calque rigoureusement exact de ce qu'avait dit avant eux Aristote, si la doctrine poétique de ce dernier avait été par eux transmise intacte, aux Français d'abord, aux Anglais ensuite. Il n'en est pas ainsi. Aristote, vu par Corneille, d'Aubignac, Rapin et Le Bossu, est un Aristote différent du premier, non pas absolument sans doute, mais en bien des points. Les commentateurs l'ont interprété, complété. En faut-il donner quelques exemples ? Ainsi, quelles passions seront émues par la tragédie ? La pitié et la crainte, répond Aristote [4]. Or, la doctrine du critique grec n'a-t-elle pas été

1. *The Whole Art of the stage... written in French by the command of Card. Richelieu by Mons. Hedelin, abbot of Aubignac and now made English*, London, 1684.
2. Johnson, *Lives*... (Smith), p. 196.
3. *Quarterly Review*, oct. 1886, p. 320.
4. Aristote, *La Poétique*, éd. Hatzfeld et Dufour, p. xxxi.

élargie sur ce point? Corneille n'a-t-il pas admis les passions nobles, l'ambition, la vengeance, l'amour enfin, placé par lui cependant au second rang[1]? Et Rapin, après avoir exposé les vues d'Aristote, n'établit-il pas que les Français ont dû concevoir autrement la tragédie et s'appliquer à émouvoir des sentiments plus doux, comme la tendresse et l'amour[2]? Après l'exemple de Corneille, après les exhortations de Rapin que Rymer fit connaître par sa traduction de 1674, le système plus moderne, préconisant l'emploi de l'amour au théâtre, était définitivement admis par Dryden. Le poète anglais ne pense pas, en effet, que la pitié et la terreur puissent être les seuls ressorts tragiques. Shakespeare est d'autant plus excusable, dit Dryden, que « Rapin avoue que, maintenant, les tragédies françaises roulent toutes sur *le tendre*, l'amour étant la passion qui domine dans nos âmes ». Il insiste même : « L'amour, étant une passion héroïque, convient à la tragédie, et on ne saurait le nier... ; il n'y a personne dont les souffrances nous touchent autant que celles des amoureux[3]. » Est-ce là un simple écho de la parole d'Aristote, ou bien est-ce la doctrine de Corneille, de Rapin et des autres critiques français ? D'autre part, où, dans Aristote, les poètes et critiques anglais avaient-ils trouvé que la tragédie devait tendre à « instruire[4] », à « réformer les mœurs », à « encourager la vertu et détourner du vice » ? Aristote voyait-il autre chose pour le poète dramatique que de « plaire » aux spectateurs ? N'était-ce pas Corneille, n'était-ce pas Rapin et leurs contemporains qui avaient proclamé le but moral que doit se proposer le poète dramatique? Était-ce le critique grec que l'on rencontrait au fond de la querelle entre Dryden et Howard au sujet des unités[5] ? Avait-on trouvé dans Aristote l'unité de lieu ? Était-ce Aristote aussi qui avait recommandé les dénouements, heureux pour les bons, malheureux pour les méchants ? La *Poétique*, au contraire, les condamne. N'est-ce pas Corneille, peut-être après les commentateurs italiens, connus de lui, qui est l'inventeur ou, tout au moins, le vulgarisateur, si j'ose dire, de « la justice poétique », reconnue nécessaire

1. Lemaître, *la Poétique d'Aristote*, p. 13.
2. Dryden, *Works* (*Heads of an Answer to Rymer*), vol. XV, pp. 388, 383, 390.
3. Dryden, *Works* (*Troïlus and Cressida*, Preface), vol. VI, p. 262.
4. Dryden, *Works* (*Heads of an Answer to Rymer*), vol. XV, p. 383.
5. Dryden, *Defence of an Essay*, vol. II.

par Dryden [1] ? Qui, avant Dryden, et non d'après Aristote, muet sur ce point, a proclamé la nécessité des règles ? N'est-ce pas Corneille, d'Aubignac, Rapin et Le Bossu ? Reconnaissons donc, sans doute, l'influence d'Aristote, mais ne soyons pas injustes en nous refusant à admettre celle de la critique française, absolument distincte.

Nous avons parlé de Corneille, de d'Aubignac, de Rapin et de Le Bossu. Nous avons omis le nom même de Boileau. C'est que Despréaux méritait une place à part.

II

L'influence de Boileau est manifeste en Angleterre au XVIIe, voire au XVIIIe siècle, où, pour être moins directe, elle n'est pas moins réelle. Dryden fut le grand vulgarisateur de la doctrine et du talent de Despréaux. Son opinion personnelle, il l'a exprimée en disant du critique français qui faisait autorité en deçà mais aussi au delà de la Manche : « Si je voulais seulement traverser les mers, je pourrais trouver en France un Horace et un Juvénal vivants, dans la personne de l'admirable Boileau, dont les vers sont excellents, dont les expressions sont nobles, dont les pensées sont justes, dont le langage est pur, dont la satire est piquante et dont le sens est serré ; ce qu'il emprunte aux anciens, il le rend avec usure pour sa part, en monnaie aussi bonne et dont la valeur est presque aussi universelle. » Et, un peu plus loin, d'ajouter, en parlant du merveilleux chrétien : « Il y a une objection, c'est celle qu'a faite un grand critique français, également poète admirable, encore vivant, que j'ai déjà cité avec l'honneur que son mérite exige de moi, je veux dire Boileau [2]. »

Au café Will, sorte d'Académie où se réunissaient, pour discuter les questions littéraires, tous les beaux esprits de l'Angleterre, l'autorité de Boileau s'exerçait souvent sous l'égide de Dryden, qui y régnait en véritable souverain et dont l'avis pour tous faisait loi. Saint-Evremond, qui était fréquemment l'hôte du café Will, où

1. Dryden, *Troïlus*, Preface, vol. VI, p. 263.
2. Dryden, *Works* (*Essay on Satire*), vol. XIII, pp. 14, 22.

s'agitait ardemment, bruyamment même, la question des Anciens et des Modernes, ne manquait pas d'intervenir au moment propice pour calmer les esprits, et le nom de Boileau passait et repassait dans la conversation, dans la discussion, car il y avait là, comme l'on sait, deux camps bien distincts, « un parti pour Perrault et les Modernes, un parti pour Boileau et les Anciens[1] ». Dryden, qui présidait à ces tournois littéraires, était fort au courant de tout ce qu'avait écrit Despréaux.

Il avait lui-même revu et remanié la traduction en anglais de l'*Art poétique* faite en 1680, par William Soame. Celui-ci, très lié avec Dryden, l'en avait prié. « Pendant plus de six mois, dit Jacob Tonson, l'éditeur du poète anglais, je vis le manuscrit entre les mains de Dryden, qui y fit des changements considérables, surtout au commencement du quatrième chant ; pensant qu'il vaudrait mieux appliquer le poème à des écrivains anglais que de garder les noms français, comme il l'avait fait primitivement dans sa traduction, Sir William lui demanda de vouloir bien prendre la peine d'introduire ces changements : c'est ce que fit Dryden[2]. » On retrouve, en effet, dans cette traduction de l'*Art poétique* de Boileau la trace de la main de Dryden, ses goûts de critique, ses principes et aussi ses préventions. La traduction, en vers également, est exacte ; mais il est curieux et d'un effet assez surprenant pour le lecteur français, si familier avec l'œuvre de Boileau, de lire l'interprétation anglaise et d'y retrouver, par exemple, Malherbe déguisé sous le nom de Waller et Racan sous celui de Spenser. Le Parnasse n'y parle plus le langage des Halles, mais le « jargon de Billingsgate », ce qui est tout un, car ce quartier, grand entrepôt de marée, à Londres, est tout aussi odorant, et même un peu plus. Tabarin devient Arlequin, Villon est remplacé par Fairfax, Marot par Butler, Ronsard par D'Avenant, et le : « enfin Malherbe vint », par « enfin survint Waller[3] ». Dryden se servit à merveille du procédé qui consiste à changer les noms français en noms anglais : il le tenait d'Etheredge, qui l'avait employé pour traduire et transformer de cette sorte une satire de Boileau[4]. A l'excep-

1. Macaulay, *Hist. d'Angleterre* (trad. Montégut), vol. I, p. 104.
2. Dryden, *Works* (*The Art of Poetry*), vol. XV, p 223.
3. Dryden, *Works* (*ibid.*), vol. XV, p. 228.
4. Dryden, *Works*, vol. XVIII, p. 94.

tion des noms propres français ainsi supprimés, les modifications à l'*Art poétique* sont de bien minime importance : le « ruisseau qui sur la noble arène — dans un pré plein de fleurs lentement se promène », le « torrent débordé qui, d'un cours orageux, — roule, plein de gravier, sur un terrain fangeux », se retrouvent dans les termes anglais tout à fait correspondants. Si la bergère, qui, « au plus beau jour de fête, — de superbes rubis ne charge point sa tête », se change en « une nymphe jolie qui au saut du lit n'orne point sa tête de diamants », c'est là un exemple des seules libertés que prennent Soame et Dryden en traduisant Boileau. A peine se sont-ils permis de couper ici et là le texte par un titre : élégie, ode, épigramme, satire, tragédie, épopée, à l'endroit où le critique français fait l'historique des différents genres. Il n'y a pas jusqu'au médecin de Florence et ses méfaits qui n'aient été conservés, jusqu'à l'architecte Wren qui n'ait détrôné Mansard. L'*Art poétique* traduit, le *Lutrin* le fut aussi par Rowe et par Ozell ; ce dernier maltraita fort le satirique français, paraît-il, qu'il « assassine », au dire de Pope[1].

On ne se contenta pas de traduire Boileau, on l'imita : ainsi Roscommon et Rochester firent la guerre à leurs ennemis, « à ce petit empesé de Thomas Crowne » par exemple, en leur décochant des flèches empruntées au carquois de Boileau[2], et en écrivant à nouveau *le Repas ridicule*, sous le titre de *Timon*, « en imitation de M. Boleau (*sic*)[3] ». Qui pourrait prétendre, d'autre part, qu'il n'y a rien du *Lutrin* dans le *Dispensaire* de Garth, c'est-à-dire dans le récit de la querelle qui éclate entre le Collège des Médecins de Londres et la Chambre des Apothicaires[4], et qui oserait soutenir que Swift dans sa *Bataille des Livres* ne doit rien à Boileau, qu'il nomme du reste, et à qui il confie, dans le combat qui s'apprête entre les Anciens et les Modernes, le soin de conduire, avec Cowley, la cavalerie légère[5] ? On sait aussi l'opinion favorable de Walsh au sujet de Boileau, qu'il appelle « un des plus précis parmi les modernes, parce qu'il ne perd

1. Pope, *Works*, vol. IV, p. 463.
2. Crowne, *Works*, vol. I, p. 125 ; vol. II, p. 217.
3. Beljame, *le Public et les Hommes de lettres en Angleterre*, p. 13 (note).
4. Pope, *Works*, vol. V, p. 106.
Beljame, *Cours et Conférences* (avril-juillet 1896, p. 595).
5. Swift, *Battle of the books* (Cassel, édit., p. 30).

jamais de vue les anciens[1], » et l'on n'ignore pas davantage, comme le fait remarquer Warton, que le duc de Buckingham, dans son *Essai sur la Poésie,* a suivi, avec moins de talent, la méthode de Boileau traitant des différents genres poétiques[2].

Mais nulle part peut-être l'imitation de Boileau ne s'est manifestée plus clairement que chez Pope. Ce sont deux esprits de même nature : il y avait une parenté intellectuelle certaine entre ces deux poètes, aussi les a-t-on souvent comparés l'un à l'autre. Assez récemment encore, M. Gosse a tracé avec précision et vérité le parallèle à établir entre les deux écrivains. « Il y a entre eux, déclare le critique anglais, certains points de ressemblance. Boileau a suivi La Fontaine et complété son œuvre comme versification, un peu comme Pope a suivi Dryden. Boileau et Pope ont fait chacun une étude très serrée d'Horace et sont devenus toujours plus attachés à Horace à mesure qu'ils ont avancé en âge. Chacun d'eux a été le premier satirique de son temps, et chacun a été excessivement venimeux et personnel. Chacun a écrit très habilement un poème héroï-comique fort remarquable. Chacun a levé le fouet pour en cingler les sots et les chasser du Parnasse. Mais l'étude approfondie de Boileau nous apprendra combien le poète anglais est plus grand que le français. Pope, c'était Boileau avec, en plus, l'oreille sensible à la musique des vers, l'œil, à la couleur et à la forme convenant à chaque genre, et une imagination qui le faisait vraiment pénétrer jusqu'au fond des caractères. Ce qui ne s'élevait guère au-dessus du talent chez Boileau était du génie chez Pope[3]. »

Génie ou talent chez Pope ? Admettons le génie, mais non pas toutefois sans enregistrer les protestations autorisées qui se sont élevées contre l'originalité et la perfection de son art. Alors que certains, comme Byron, voyaient en lui « le poète par excellence, le seul poète à qui on ait pu faire un reproche de sa perfection même[4] », d'autres au contraire, et Hazlitt est de ceux-là, cherchaient à prendre l'artiste en défaut et y parvenaient au moins quelquefois. Tout en admettant la « mélodie de ses vers », la « douceur de sa versifica-

1. Dryden, *Works* (Preface *to the Pastorals* by Walsh), vol. XIII, p. 329.
2. Pope, *Works*, vol. II, p. 80
3. Gosse, *Eighteenth Century Literature*, p. 132.
Pope, *Works*, vol. II, p. 28 (citation faite par l'édit.).

tion », le soin minutieux de sa composition, si minutieusement étudiée, l'harmonie de son mètre [1], Johnson, sans s'arrêter outre mesure au reproche adressé à Pope pour sa poésie trop uniformément musicale, fatiguant l'oreille de sa douceur monotone, trouve néanmoins plus « imaginaires » que réelles ces beautés résultant de l'adaptation du mot au sens et des effets de l'harmonie imitative ; il lui reproche de s'être contenté, en dépit des remontrances de Swift, de ces rimes qu'un long usage et une manière de « prescription » avaient conjointes, sans parité de sons bien marquée, de s'être permis dans ses décasyllabes l'insertion d'alexandrins et de tercets, d'épithètes de remplissage, d'explétifs encombrants [2]. Il ne faudrait pas assurément, en ouvrant les œuvres de Pope, prendre pour de fausses rimes ce qui n'est en réalité que rimes conventionnelles, aujourd'hui incontestablement défectueuses, mais alors admises, parce que tels mots, qui ne présentent plus une parité de sons suffisante, rimaient parfaitement à l'époque de Chaucer, de Gower et même de Shakespeare : un long usage les avait fait adopter et leur avait, en quelque sorte, conféré droit de cité. Swift voulait qu'on usât avec discrétion de ces rimes conventionnelles, et c'était assurément avec raison qu'il reprochait à Pope de les trop prodiguer : elles avaient pu être bonnes à un moment donné, elles ne l'étaient plus. Il y a aussi, chez Pope, ce qu'on appelle la rime pour l'œil, et non pour l'oreille : ces rimes, qu'une orthographe identique a fait appeler rimes pour l'œil, sont en réalité d'anciennes rimes, primitivement correctes, qu'un changement graduel dans la prononciation a rendues défectueuses à la longue. Rimes conventionnelles, rimes pour l'œil, cela ne constituerait peut-être pas un reproche très grave à l'adresse de Pope, surtout si l'on se souvient que la rime n'est pas, après tout, un élément indispensable de la versification anglaise, le rythme, la musique de la poésie reposant sur d'autres éléments que le tintement de la rime. Mais il y a aussi nombre de rimes absolument fausses [3], que rien

1. Johnson, *Lives of the poets* (Pope), pp. 375, 420, 425, 427, 431.
2. Johnson, *ibid.*, pp. 424, 431.
3. Avant de condamner catégoriquement une rime chez un auteur qui n'est pas un contemporain, il faut user de quelque prudence et tenir compte de l'évolution de la langue. Il est bon dans ce cas de consulter les vieux ouvrages de métrique du

n'autorise, ni une prononciation archaïque, ni une ressemblance de graphique que l'œil perçoit, sans que l'oreille soit satisfaite. Les récents éditeurs de Pope, dont la sympathie pour leur auteur est loin d'aller jusqu'à l'aveuglement, relèvent dans l'*Essai sur la Critique* — le pire des ouvrages de Pope, assure-t-on, au point de vue de la versification — quantité de rimes « imparfaites » : c'est fausses que souvent ils pourraient dire. Quelle ressemblance de son, quelles vagues assonances même peut-on trouver entre des vocables comme ceux-ci : *character* et *esteem*, *them* et *full*, *rule* et *take*, *precipice* et *thoughts*, *faults* et *joined*, *regular* et *caprice*, *wit* et *good*, *blood* et *glass*, *place* et *sun* [1], etc., etc. ? Si les mauvaises rimes avaient élu domicile uniquement dans l'*Essai sur la Critique*, on pourrait le noter comme exception; mais on en retrouve un peu partout dans l œuvre de Pope, sans cependant qu'elles s'y trouvent, il faut le reconnaître, avec la même abondance que dans l'*Essai*. A ce reproche concernant la non-parité des sons viennent s'ajouter quelques autres qui sont tout aussi fondés. C'est d'abord la monotonie de ces rimes. Hazlitt n'a pas relevé dans l'*Essai sur la Critique* moins de dix distiques rimant avec le mot *sense*, et les éditeurs de Pope ont compté dans cette même œuvre le mot *wit* fournissant une douzaine de rimes [2]. Et les mêmes mots se retrouvent à quelques vers seulement d'intervalle. On ne pourra que s'en rendre compte très facilement, si on parcourt la *Forêt de Windsor*, par exemple [3], et la *IVe Épître du premier livre d'Horace*, où la même rime en *old* revient à quatre vers consécutifs. A ce reproche formulé par Johnson, ajoutons l'emploi de rimes riches non autorisé en anglais [4], et enfin l'accent tombant, comme le dit Johnson,

seizième et du dix-septième siècle qui indiquent les changements qu'a subis depuis lors la langue anglaise :

Peter Levins, *Manipulus Vocabulorum*, a rhyming dictionary of the E. language, 1570, edited by Henry B. Wheatley, London, 1867.

Th. Willis, *Vestibulum linguæ latinæ*, London, 1651.

J. Poole, *The E. Parnassus, or a Helpe to E. Poesie*, London, 1657.

Edw. Bysshe, *The Art of E. Poetry*, London, 1702.

1. Pope, *Works*, vol. II, p. 26.

2. Pope, *Works*, vol. II, p. 25.

3. *Old* revient six fois entre les vers 395 et 412; *ide* (4 fois, 399-405); *ood* (4 fois, 213-220), avec les mêmes mots *woods* et *floods*; la rime en *ain* se trouve aux vers 151, 152, 159, 160, 163, 164, etc.

4. Guest, *History of E. rhythms*, p 120.

en parlant de Denham, sur des mots trop faibles pour en supporter le poids, surtout quand ce sont de simples explétifs [1]. On pourra dire sans doute que Pope a rimé aussi bien que ses contemporains, mais y aurait-il une grosse injustice à dire qu'il a rimé tout aussi mal ?

Si l'art de Pope n'est pas une vérité admise sans discussion, son originalité inspire aussi parfois quelques doutes. Telle était, sans aucun doute, la pensée de Lady Mary Montagu écrivant : « J'ai d'abord admiré beaucoup l'*Essai sur la Critique* : c'est qu'alors je n'avais lu aucun des critiques anciens et je ne savais pas que Pope l'avait volé tout entier [2]. » Le mot est dur : il l'est même avec excès. Cependant, il faut bien reconnaître qu'en dehors de Quintilien, de Rapin et de Le Bossu, étudiés par Pope, et cela de son propre aveu, Boileau, avec Horace, est celui de tous les critiques à qui il a le plus emprunté. Si, « chez une nation qui, née pour servir, obéit aux règles », Boileau, comme le lui reproche Pope, « règne à la place d'Horace [3] », on peut bien dire aussi que Pope doit à Boileau une part non moins importante de sa doctrine littéraire, et partant, de l'autorité qui s'attacha jadis à son nom. Et d'abord, savait-il notre langue ? Voltaire a prétendu que Pope — et c'était, affirme-t-il, de notoriété publique en Angleterre — pouvait à peine lire le français, qu'il ne pouvait dire un mot et qu'il était incapable d'écrire une seule ligne en cette langue [4]. De Quincey, d'autre part, est d'avis qu'il ne pouvait pas lire le français facilement [5]. Si l'on peut discuter sur le plus ou moins de facilité qu'avait Pope pour s'exprimer de la sorte, il est un point sur lequel on est d'accord, c'est qu'il pouvait lire — avec peine, disent les uns — le français. Cette difficulté ne semble pas cependant avoir été invincible, s'il faut en juger par les emprunts directs faits à Boileau, son prédécesseur. Sans doute, dans l'ensemble Pope pouvait se passer de l'original, puisque la traduction de Soame et de Dryden lui avait fait connaître de façon bien précise *l'Art poétique* du critique classique. Le fameux « Aimez donc la raison » passa fidèlement de la traduction anglaise dans l'*Essai*

1. Pope, *Works*, vol. II, p. 25.
2. Pope, *Works*, vol. II, p. 19.
3. Pope, *Works*, vol. II, p. 79 (*Essay on Criticism*, v. 715) et p. 19.
4. Pope, *Works*, vol. II, p. 291.
5. Pope, *Works*, vol. II, p. 126 (citation de De Quincey).

de Pope [1] ; il en est de même du passage : « Conservez à chacun son propre caractère », qui, grâce aux mêmes interprètes, alla se blottir dans les vers du critique anglais [2], où on lit également que « quelquefois dans sa course un esprit vigoureux, — trop resserré par l'art, sort des règles prescrites — et de l'art même apprend à franchir les limites [3] ». Ainsi les imitations de l'*Art poétique* à travers la traduction de Soame et Dryden sont fréquentes dans l'*Essai sur la Critique* [4]. Il y a aussi des emprunts directs à l'œuvre de Boileau ; ils se révèlent par la forme autant que par l'idée [5], et les derniers vers de l'*Essai* sont certainement plus proches du texte de Despréaux que de celui des traducteurs anglais.

Qu'importe, d'ailleurs, que ces emprunts soient directs ou indirects? Boileau, vu à travers une traduction, n'en reste pas moins Boileau. Il est intéressant néanmoins d'observer la façon — ou plutôt le sans-façon — dont procède Pope. Sa manière de faire est parfois assez curieuse : il lui arrive notamment de prendre un passage des *Satires*, de le généraliser, puis, une fois le passage modifié à sa guise, de le transporter ainsi dans son *Essai sur la Critique*, sans avouer ce démarquage [6]. Boileau est, décidément, bon à fourrer partout. On sait les vers de son *Art poétique* par exemple où il fait la revue succincte de la poésie française, à commencer par Villon ; ils sont transportés par Pope dans son *Épître à Auguste*, où il trace en traits rapides l'histoire de la poésie anglaise [7]. C'est bien aussi la dixième satire de Boileau contre *les Femmes* qui a fourni à Pope l'idée au moins de son *Épître sur le Caractère des Femmes* [8] : en effet, l'analogie du sujet est frappante. Johnson n'a vraisemblablement pas tort quand il prétend que la satire de Despréaux : *A mon esprit*, a inspiré

1. Boileau, *Art poétique*, ch. I. — Pope, *Essay on Criticism* (*Works*, vol. II, p. 37).
2. Boileau, *ibid.*, ch. III. — Pope, *Works* (*ibid.*), vol. II, p. 40.
3. Boileau, *ibid.*, ch. IV. — Pope, *Works* (*ibid.*), vol. II, p. 43.
4. Pope, *Works* (*ibid.*), vol. II, pp. 37, 39, 44, 48, 51, 56, 62, 65, 66, etc.
5. Pope, *Works* (*ibid.*), vol. II, pp. 55, 82.
6. Pope, *Works* (*ibid.*), vol. II, p. 73.
7. Boileau, *Art poétique*, ch. I. — Pope, *Works* (to Augustus), ol. III, p. 365.
8. Pope, *Works*, vol. III, p. 75.

à Pope l'*Épître à Arbuthnot*[1], où celui-ci trouve, entre temps, le loisir de ramasser quelques glanes sur le terrain d'autrui[2]. L'imitation de Boileau revêt chez Pope des formes différentes : tantôt c'est le ton général du morceau que l'on retrouve aisément sous le texte anglais[3], tantôt ce sont les termes français eux-mêmes qu'il fait entrer dans un passage correspondant[4] ; parfois c'est un vers seulement, comme « le pénible fardeau de n'avoir rien à faire », qui se cache à peine sous un vers de la *Dunciade*[5] ; ici c'est, de l'aveu de Pope, une traduction littérale de l'aventure de *l'Huître et les Plaideurs*[6] ; là, c'est la bergère de Boileau, personnifiant l' « élégante idylle » qui, sous l'inspiration de Pope lui-même et de Wycherley, se place au seuil des Pastorales du disciple de Despréaux[7]. *Art poétique*, *Épîtres*, *Satires*, l'œuvre de Boileau a été fouillée dans tous les sens.

Le Lutrin, nous l'avons vu, ne devait pas échapper aux imitateurs, et il fallait s'y attendre. *Le Lutrin* était connu de Pope — il le dit lui-même, — et c'est certainement le poème héroï-comique de Despréaux qui a suggéré au poète anglais l'idée de sa *Boucle enlevée*. Des deux côtés, en effet, on voit une querelle qui éclate, ici entre le trésorier et le chantre au sujet d'un énorme pupitre ou lutrin qu'il s'agit d'enlever de sa place ou l'y laisser ; là, c'est une brouille survenue entre une belle, Miss Fermor, et le baron Lord Petre au sujet d'une boucle de cheveux que celui-ci lui a coupée par surprise. Tandis que chez Boileau la fantaisie dévie bientôt pour se jouer des défauts et des ridicules du clergé, chez Pope elle décrit avec une abondance de détails satiriques la frivolité d'une élégante qui s'attarde à sa toilette plus qu'il ne convient, éprise des maintes futilités dont est faite alors l'existence d'une femme à la mode. Ce parallélisme dans le plan, dans l'idée générale, sinon dans les détails d'exécution, n'avait pas échappé à Johnson[8], et chacun reconnaîtra que si Ariel

1. Johnson, *Lives* (Pope), p. 406.
2. Pope, *Works*, vol. III, p. 263.
3. Id., *ibid.*, pp. 457-481.
4. Id., *ibid.*, vol. IV, p. 219.
5. Boileau, *Épître XI* ; Pope, vol. IV, pp. 208, 361.
6. Pope, *Works*, vol. IV, p. 464.
7. Id., *ibid.*, vol. I, p. 23.
8. Johnson, *Lives*... (Pope), p. 425.

« aux ailes de pourpre s'ouvrant au soleil [1] » apparaît à Belinda conduisant la troupe aérienne des sylphes et des sylphides et prédisant à la belle quelque « cruel désastre causé par la force ou par la ruse », la Discorde, « encor toute noire de crimes », apparaît aussi au prélat « dormant d'un léger somme » et lui annonce le pire destin s'il ne renonce à son oisiveté [2]. Que Pope ait apporté à cette « délicieuse petite chose », comme l'appelle Addison, plus d'élégante légèreté, plus de gracieux enjouement, plus d'ingénieuse invention, nul ne songe à le nier; mais nous revendiquons pour Boileau l'idée et les grandes lignes du sujet.

Pope, d'ailleurs, était souvent fort heureux de s'appuyer sur l'autorité de Despréaux : il invoquait volontiers son exemple pour légitimer sa guerre contre les sots ; c'était un peu à tort cependant, car Boileau n'avait attaqué les Chapelain et les Cotin que parce qu'ils étaient de mauvais écrivains, tandis que la satire de Pope était née de considérations surtout personnelles [3]. Boileau, assez malmené depuis par la critique anglaise ou américaine [4], pesait alors d'un grand poids dans les discussions du café Will : il fut connu à cette époque, et même un peu plus tard, de tous les lettrés d'Angleterre. Prior parodia son *Ode sur la prise de Namur* et écrivit son *Épître à Boileau* [5]. Smith, traduisant le *Traité du Sublime* de Longin, complétait la traduction que Despréaux en avait faite par des notes, des observations personnelles, et y ajoutait un système complet d'Art poétique en trois livres, sous le titre de *Pensée*, *Diction* et *Figures* [6].

A côté du nom de ces écrivains à qui la pensée de Boileau était familière, il faut bien se garder d'omettre celui d'Addison. Boileau était personnellement connu d'Addison, qui, après son séjour à Blois, où il avait appris à parler français couramment, rencontra à Paris

1. Pope, *Works* (*The Rape of the Lock*), vol. II, p. 155
2. Boileau, *Œuvres* (*le Lutrin*, chant I).
Pope, *Works*, vol. V, p. 100-115, étude comparée du *Lutrin* et de *la Boucle enlevée*.
3. Pope, *Works*, vol. V, p. 216.
4. *North American Review*, vol. XVI, janv. 1823. Article signé Prescott.
5. Johnson, *Lives*... (Prior), p. 262.
6. Johnson, *Lives* .. (Smith), p. 199.

Malebranche et Despréaux. Le récit de cette visite est contenu dans une lettre d'Addison qui s'exprime ainsi [1] : « Lors de mon séjour à Paris, j'ai vu le Père Malebranche, qui a particulièrement en estime la nation anglaise, où il compte plus d'admirateurs que dans son propre pays. Les Français se soucient peu de le suivre dans ses profondes spéculations et, en général, considèrent toute la nouvelle philosophie comme chimérique et irréligieuse. Malebranche m'a dit lui-même qu'il n'avait pas moins de vingt-cinq ans quand il entendit prononcer le nom de Descartes... Il a fait un grand éloge des mathématiques de Newton, a hoché la tête au nom de Hobbes et m'a dit qu'il le tenait pour un « pauvre d'esprit ». Il était très préoccupé de la traduction de son œuvre en anglais et craignait qu'on ne l'eût faite sur une mauvaise édition. Entre autres savants j'ai eu l'honneur d'être présenté à Boileau, qui est maintenant en train de retoucher ses œuvres et en fait une nouvelle édition. Il est vieux et un peu sourd, mais cause incomparablement bien de ce qui touche à sa profession. Il déteste cordialement tout mauvais poète et se met en colère quand il parle de quelqu'un qui n'a pas un profond respect pour Homère et Virgile. Je ne sais pas si c'est le fait de la vieillesse ou si c'est la vérité quand il censure les écrivains français, mais il rabaisse énormément le présent et vante beaucoup ses premiers contemporains, surtout ses deux amis intimes Arnaud et Racine. » Après avoir pris l'avis de Boileau sur *Télémaque*, « qui mieux qu'aucune traduction nous donne une idée de la manière d'écrire d'Homère », Addison le consulte sur Corneille. « Il a beaucoup causé de Corneille, dit l'écrivain anglais, reconnaissant en lui un excellent poète, mais non un des meilleurs poètes tragiques, car il déclamait trop fréquemment, et faisait souvent de très belles descriptions, quand il n'y avait pour cela aucune occasion. Aristote, dit Boileau, prétend qu'il y a deux passions qu'il convient d'exciter par la tragédie, la terreur et la pitié; mais Corneille tâche d'en exciter une nouvelle, qui est l'admiration. C'est ce qu'il a montré dans *Pompée*, où, à la première scène, le roi d'Égypte se lance dans une longue et pompeuse description de la bataille de Pharsale, bien qu'il soit très pressé de veiller à ses affaires et qu'il n'y ait pas lui-même assisté... » Cet entretien ne fut pas,

1. Addison, *Works* (Addison to Bishop Hough), vol. V, p. 332 (éd. Hurd).

comme on voit, sans intérêt, puisqu'il roula en entier sur la littérature française contemporaine. A Boileau, peu sensible, paraît-il, aux beautés plus ou moins artificielles du latin moderne, Addison montra ses poésies latines [1]. C'est par la lecture des *Musæ anglicanæ* que Despréaux se fit, au dire de Tickell, quelque idée du génie anglais pour la poésie. Heureux de posséder un exemplaire de ce recueil, Boileau témoigna toute sa satisfaction et toute l'estime qu'il avait pour ces poésies.

Johnson ne veut pas que ces éloges aient été sincères. Pure « politesse », dit-il, bien plus que réelle « approbation ». Ce n'est pas l'avis de Macaulay, qui se porte garant de la franchise de Boileau. « On ne sait rien de plus positif sur Boileau, écrit l'auteur des *Essais*, que son extrême réserve en fait de compliments. Nous ne nous souvenons pas que l'amitié ni la crainte l'aient jamais entraîné à louer une composition dont il ne faisait pas cas. Sur les questions littéraires, son esprit caustique, dédaigneux et confiant en lui-même, se révoltait contre cette autorité devant laquelle tout se courbait en France. Il eut le courage de dire à Louis XIV avec fermeté et même avec rudesse que Sa Majesté n'entendait rien à la poésie et qu'elle admirait des vers détestables. Qu'y avait-il donc dans la position d'Addison qui pût porter le satirique, dont l'humeur méprisante et sévère avait fait l'effroi de deux générations, à devenir un sycophante pour la première et pour la dernière fois ? Le mépris de Boileau pour le latin moderne n'était d'ailleurs ni maussade ni peu judicieux. Il croyait, il est vrai, qu'aucune poésie du premier ordre ne pouvait être écrite dans une langue morte. Se trompait-il donc ? L'expérience des siècles n'est-elle pas venue confirmer son opinion ?... Voilà les raisons qui nous persuadent que les louanges décernées par Boileau aux *Machinæ gesticulantes* et à la *Gerano-pygmæomachia* étaient sincères. Il s'ouvrit assurément à Addison avec une franchise qui était une marque assurée de son estime. La littérature fut le principal sujet de leur conversation. Le vieillard parla bien et beaucoup sur son thème favori : il parla même d'une façon incomparable, au gré de son jeune

1. Johnson, *Lives*... (Addison), p. 222. (Chandos Library).
Macaulay, *Essays (Life and writings of Addison)*, p. 470 (éd. Longmans, Green and Co.).

auditeur[1]. » En tous cas, Addison crut certainement à la sincérité de Boileau, car celui qui tenait en France le sceptre de la critique parut aux yeux de l'écrivain anglais une autorité considérable, souveraine peut-être. C'est sans réserve aucune qu'il adopte le jugement de Boileau sur le Tasse : « Je partage entièrement cet avis de M. Boileau, écrit-il dans le *Spectateur*, qu'un seul vers de Virgile vaut tout le clinquant du Tasse[2]. » Addison montre partout sa vénération pour Despréaux. Déjà dans *le Babillard*, voulant peindre un pédant, il n'avait trouvé rien de mieux que de citer, pour compléter son portrait, les six vers que voici :

Un Pédant enyvré de sa vaine science,
Tout hérissé de Grec, tout bouffi d'arrogance,
Et qui de mille Auteurs retenus mot pour mot,
Dans sa tête entassez n'a souvent fait qu'un Sot,
Croit qu'un Livre fait tout, et que sans Aristote
La Raison ne voit goutte, et le bon Sens radote.

Quand Addison distingue le véritable esprit, consistant dans la ressemblance des idées, du faux esprit, consistant dans la ressemblance des mots, il ajoute qu'il y a une troisième sorte d'esprit, appelé l'esprit mixte, qui tient de l'un et de l'autre : « Ce genre d'esprit, dit-il, abonde dans Cowley... M. Waller en a beaucoup aussi. M. Dryden en a usé modérément. Le génie de Milton était bien au-dessus de cela, Spenser est de la même classe que Milton. Les Italiens, même dans leur poésie épique, en sont remplis. M. Boileau, qui s'est formé sur les anciens poètes, l'a rejeté partout avec dédain[3]. »

Est-on tenté de croire que l'*Essai sur la Critique* de Pope peut parfois manquer d'originalité, qu'il n'abonde pas en pensées neuves, en doctrines nouvelles, c'est Boileau qu'Addison appelle au secours de l'auteur de l'*Essai* ; son opinion est connue, elle est tout en faveur de Pope, dont elle légitimera par avance la banalité de certains vers. « Permettez-moi, écrit Addison, de rapporter ce que M. Boileau

1. Macaulay, *Essays* (*Life... of Addison*), p. 740. — Trad. Guizot, *Essais d'Histoire et de Littérature*, p. 146-149.
2. *The Tatler*, n° 158 (*Addison's Works*, vol. II, p. 135, éd. Hurd).
3. Addison, *The Spectator*, n° 62.

a si bien développé dans la préface de ses œuvres, à savoir que l'esprit et le beau style ne consistent pas tant à avancer des choses qui soient neuves qu'à donner aux choses qui sont connues un tour agréable. Il est impossible pour nous, qui vivons dans ces derniers siècles du monde, de faire en critique, en morale, sur un art ou une science quelconque, des observations qui n'aient pas été effleurées par d'autres[1]. » C'est bien là, en effet, l'idée émise par Boileau dans sa préface de 1701. « Qu'est-ce qu'une pensée neuve, brillante, extraordinaire? Ce n'est point, comme se le persuadent les ignorants, une pensée que personne n'a jamais eue, ni dû avoir : c'est au contraire une pensée qui a dû venir à tout le monde, et que quelqu'un s'avise le premier d'exprimer. Un bon mot n'est bon mot qu'en ce qu'il dit une chose que chacun pensoit, et qu'il la dit d'une manière vive, fine et nouvelle[2]. »

S'agit-il de savoir si l'allégorie est bien de mise dans un poème héroïque? Virgile, répond Addison, a bien introduit la Renommée dans l'*Énéide*; Garth dans son *Dispensaire* et Boileau dans son *Lutrin* n'ont-ils pas introduit des personnages allégoriques « qui sont très beaux dans ces compositions et peuvent peut-être nous permettre de prétendre que ces auteurs étaient d'avis que de pareils personnages avaient à l'occasion leur place dans une œuvre épique[3] » ? C'est bien l'avis d'Addison, qui s'appuie sur l'exemple et l'autorité de Boileau. Il esquisse une seule fois, semble-t-il, un blâme à l'adresse de Despréaux, c'est lorsqu'il lui reproche, comme à Juvénal d'ailleurs, d'avoir dans ses œuvres critiqué « le beau sexe en général sans rendre justice aux femmes qui ont du mérite. De telles satires, mettant tout le monde au même rang, ne sont pour personne d'aucune utilité ». Mais aussitôt les correctifs abondent : « C'est pour cette raison, reprend Addison, que je me suis souvent demandé comment l'auteur français cité plus haut, qui était un homme d'un jugement exquis et aimait la vertu, avait pu croire que la nature humaine était un sujet propre à la satire, dans une autre de ses poésies fameuses qu'on appelle la *Satire sur l'Homme*. Quel vice ou quel faible peut-on

1. Addison, *The Spectator*, n° 253.
2. Boileau, *Œuvres* (Préface de 1701).
3. Addison, *The Spectator*, n° 273.

corriger par ses discours quand on critique toute l'espèce sans distinction [1] » ?

Constante donc fut l'estime des écrivains anglais pour Boileau et grande aussi fut son autorité. Elle ne le céda en rien à celle des autres critiques français, les Corneille, les d'Aubignac, les Le Bossu et les Rapin, auxquels vint se joindre Dacier, également fort en honneur alors en Angleterre. Peut-être même l'influence de Boileau fut-elle supérieure à la leur. En tous cas, elle se manifesta longtemps en Angleterre, et, en 1714 même, Addison, faisant, dans *le Spectateur*, le procès de l'ignorance envieuse des critiques anglais, disait encore à ses concitoyens : « J'ai une véritable estime pour les bons critiques, tels qu'Aristote et Longin chez les Grecs, Horace et Quintilien chez les Romains, Boileau et Dacier chez les Français [2]. »

III

S'il est intéressant de voir les Anglais marcher à la suite des Grecs et des Latins et s'engager dans le sillon tracé par les Français, il n'est pas moins curieux de noter les résultats produits, d'examiner comment et jusqu'à quel point ces diverses influences, agissant successivement ou simultanément, ont modifié le goût public, à cette époque, en Angleterre ; comment, après avoir accepté comme un dogme la nécessité d'une forme soignée et l'infaillibilité des règles venues des anciens ou des modernes, les Anglais en sont arrivés à rendre ces jugements qui nous frappent aujourd'hui par leur étrangeté et leur injustice, à condamner enfin les plus grands chefs-d'œuvre de leur littérature.

Et d'abord, la littérature anglaise antérieure à Shakespeare était-elle bien connue des écrivains du XVIIe siècle ? De même que Boileau, chez nous, n'était pas très au courant de la vieille littérature française [3], de même Dryden semble avoir erré en maintes occasions,

1. Addison, *The Spectator*, n° 209.
2. Id., *ibid.*, n° 592.
3. Saint-Amant, *Œuvres*, notice par Charles Livet, p. XXIII.

quand il parle des anciens auteurs anglais. Les prédécesseurs de Shakespeare paraissent n'avoir pas existé pour celui qui faisait dire par l'acteur Betterton, représentant sur la scène le fantôme du grand Will : « Je n'ai pas trouvé, mais c'est moi qui ai créé le théâtre. » Or, Shakespeare n'a rien créé du tout, encore que le Dr Johnson, en plein XVIIIe siècle, ait partagé la même erreur que Dryden[1]. Udall, Sackville et Norton, Marlowe, Peele, Greene, Nash et Lodge méritent bien, Marlowe surtout, qu'on rappelle leur nom avant celui du poète de Stratford-sur-Avon. Dryden, toutefois, n'ignorait pas absolument *Gorboduc ou Ferrex et Porrex*, la première tragédie anglaise écrite par Sackville ; mais il ne la connaissait que bien superficiellement, par ouï-dire peut-être, car, prenant un peu le Pirée pour un nom d'homme, il fait du roi Gorboduc, père de Ferrex et Porrex, une reine[2]. Et comme pour ne pas rester à mi-chemin sur la route de l'erreur, il trouve que cette tragédie est écrite en vers rimés, alors qu'elle est bel et bien composée en vers sans rimes. Il est évident que Dryden n'a jamais lu l'œuvre, non de Sackville seulement, mais de Norton aussi, qu'il néglige de nommer. Cette ignorance de l'auteur des *Dames rivales*, partagée par Oldham, n'a pas manqué d'attirer les protestations de Pope écrivant dans une lettre à Robert Digby : « C'est vraiment un scandale que des hommes traitent avec mépris une pièce qu'ils n'ont jamais vue, comme ces deux poètes l'ont fait, ignorant même le sexe et également le sens de Gorboduc[3]. » Si Dryden fut mal renseigné sur les prédécesseurs de Shakespeare, faisant à tort de celui-ci le premier qui, sans exemples et sans leçons, ait écrit des drames[4], il ne savait pas, même approximativement, comme le lui a reproché Malone, l'ordre dans lequel les pièces de Shakespeare ont été écrites, et, dit Walter Scott, « ce sera de la charité de croire qu'il ne connaissait pas intimement les pièces de Shakespeare qu'il censure si sommairement et si injustement[5]. »

Il n'en est pas de même pour Chaucer, bien que, cependant, il

1. Genest, *Some Account...*, vol. I, p. 2, 3.
2. Dryden, *Works* (*The Rival Ladies*, Dedication), vol. II, p. 135. Langbaine, *Lives*, p. 168.
3. Pope, *Works*, vol. IX, p. 68.
4. Dryden, *Works* (*All for Love*, Preface), vol. V, p. 339.
5. Dryden, *Works* (Defence of the Epilogue), vol. IV, p. 229.

fasse de lui, au lieu de Langland, l'auteur des *Visions de Pierre le Laboureur*[1]. Tout antérieur qu'est Chaucer, Dryden le voit mieux pourtant que n'importe lequel peut-être de ses contemporains, ce qui ne l'empêche pas, au milieu même de l'éloge qu'il en fait et de la traduction qu'il en donne, d'insérer ses réserves : « Chaucer, je l'avoue, est un diamant grossier, et il faut le polir avant qu'il brille..... ; il n'écrit pas tout d'une pièce, mais parfois mêle des choses triviales aux choses d'une plus grande valeur : il tombe dans l'excès, comme Ovide, et ne sait pas quand il en a dit assez. » Aussi Dryden ne se gêne-t-il pas avec le poète qu'il traduit et souvent trahit. Il supprime, de son propre aveu, tout ce qui ne lui semble « pas nécessaire ou digne de paraître à côté de choses mieux pensées ». Il ajoute lui-même aux endroits où il trouve que Chaucer est incomplet et n'a pas donné à sa pensée tout son éclat par suite d'un vocabulaire insuffisant, à l'origine de la langue. Qu'on ne prétende pas que pour Chaucer quelque chose de la beauté de sa pensée sera perdu dans une traduction et qu'elle conserverait mieux toute sa grâce sous le costume d'autrefois. Si l'ancien poète perd ici ou là quelque beauté, Dryden saura lui en donner de nouvelles. Et puis la langue de Chaucer a vieilli : celle d'aujourd'hui est autrement épurée ; sa versification, d'autre part, est trop rudimentaire, il faut la mettre au point[2]. Et le traducteur a commencé son œuvre, paraphrasant, mutilant, défigurant son modèle, le privant de cette simplicité dans le costume, de cette naïveté dans l'expression qui font son plus grand charme[3]. Pour Pope, encore que celui-ci, au dire de Spence[4], ait déclaré lire Chaucer avec autant de plaisir qu'aucun des poètes anglais, il est infiniment probable que « le père de la poésie anglaise » restait, au fond, un de ces « braves Bretons qui n'ont pas été civilisés[5] », en un mot « le diamant grossier » dont avait parlé Dryden.

Si Spenser fut mis sur le même pied que Théocrite et Virgile et si

1. Dryden, *Works* (Preface to Fables), vol. XI, p. 227.
2. Dryden, *Works* (*ibid*), vol. XI, pp. 233, 236, 232, 224.
3. Voir sur ces transformations : Dryden, *Works*, vol. XII, p. 16-24 ; p. 281, 289 ; Pope, *Works*, vol. I, p. 115-122 ; Saintsbury, *Dryden* (*Englishmen of letters*), p. 154-159 ; Garnett, *The Age of Dryden*, p. 33.
4. Spence, *Anecdotes*, p. 84.
5. Pope, *Works* (*An Essay on Criticism*), vol. II, p. 80, vers 715.

l'on déclara que son *Calendrier du Berger* n'avait pu être égalé en aucune langue moderne[1], il fut aussi en butte à bien des reproches. « Il n'y a aucune uniformité dans le plan de Spenser, déclara Dryden ; il ne tend pas à l'accomplissement d'une action unique, il crée un héros pour chacune de ses aventures et... les fait tous égaux, sans subordination, sans préférence possible. Sa langue est vieillie et sa versification fautive. Waller lui est certainement supérieur. » Bref, « il manqua à Spenser d'avoir lu Le Bossu[2] ! »

Chapman n'est pas mieux traité. Dryden, voyant dans la traduction d'Homère des alexandrins, alors que les vers de Chapman ont sept pieds, montre la même légèreté qu'il a mise à faire de Chaucer l'auteur des *Visions de Pierre le Laboureur*. Il n'hésite pas non plus à condamner la tragédie de *Bussy d'Ambois*. Il avait cru, prétend-il, ramasser « une étoile tombée » ; or il s'est aperçu que ce n'est là qu' « une méduse, masse froide et terne, la pensée y étant minuscule sous des termes gigantesques, avec redites en abondance, de la négligence dans l'expression, d'énormes hyperboles, le sens, bon pour un vers, délayé en dix lignes. En somme, un anglais incorrect, et un mélange hideux de fausse poésie et de vraies sottises[3] ». Comme traducteur, Chapman est tout aussi malmené : ses nombres sont discordants, son anglais impropre, et ses vers de longueur monstrueuse : il a manqué à Homère la version harmonieuse d'un des meilleurs écrivains vivant de ce siècle, bien supérieur au dernier[4].

Jonson, cependant, au milieu de l'oubli assez général dont fut comme enveloppée l'ancienne littérature anglaise, jouit d'une estime relative. Mais, s'il a été proclamé « l'homme le plus grand du siècle dernier », c'est évidemment que « le père Ben était revêtu de tous les ornements et portait le costume des anciens[5] ». Son *Séjan* et son *Catilina* furent repris avec empressement sous la Restauration par les comédiens du roi, disputant à la troupe du duc d'York le droit de représenter les deux pièces de Ben Jonson[6]. Hart s'y fit applaudir.

1. Dryden, *Works* (*Works of Virgil*, Dedication), vol. XIII, p. 324.
2. Dryden, *Works* (*Essay on Satire*), vol. XIII, p. 17, 18.
3. Dryden, *Works* (*The Spanish Friar*, Dedication), vol. VI, p. 404.
4. Dryden, *Works* (*The third Miscellany*, Dedication), vol. XII, p. 68.
5. Dryden, *Works* (*Essay on Dramatic Poesy*), vol. XV, p. 300.
6. Jonson, *Works*, p. 21 (éd. W. Gifford).

Dryden put sans doute, comme par boutade, parler des dernières œuvres de Ben comme étant de simples « radotages » ; mais il s'empressa de faire de lui « l'écrivain le plus instruit et le plus judicieux qu'aucun théâtre ait jamais eu..., le modèle d'un style soigné[1] ». Il put le malmener quelque peu, estimer qu'il n'écrivait pas correctement[2], oubliant que jadis il l'avait proclamé un écrivain correct[3]; ce fut là simplement de la mauvaise humeur. Le but de ces attaques était uniquement, comme le dit Dryden lui-même, de montrer chez les autres écrivains, comme justification de ses défauts à lui, des fautes aussi graves que les siennes propres[4]. Une fois sorti de la mêlée, Dryden revint à de meilleurs sentiments, à son appréciation première du talent de Ben Jonson[5]. Shadwell, de son côté, plus ou moins spontanément, fit de Jonson « le puissant prince des poètes, le savant Ben, qui seul sut plonger au cœur des hommes[6] ». Oldham, dans son *Ode à Jonson*, chanta en lui le poète qui, sans être à la recherche d'une « gloire précaire » et de « grossiers applaudissements » d'une foule ignorante, s'éloigne d'elle, dédaigne ses préférences, contrecarre ses goûts et ramène le théâtre à des pratiques plus saines, plus conformes à la règle classique. Pope vint ensuite, apportant lui aussi son tribut d'admiration aux pieds de Ben Jonson, qui, pour un auditoire ignorant les règles, mit en vogue une docte critique[7]. Jonson fut donc, après la Restauration, considéré comme le poète « sans défaut », le représentant de la règle et du bon ordre littéraires, le réformateur de la scène, en face de l'irrégularité shakespearienne ; et c'est à ce titre surtout qu'il bénéficia de l'estime et de la faveur dont il jouit auprès des lettrés d'alors.

1. Dryden, *Works* (*Essay on Dram. Poesy*), vol. XV, p. 346.
2. Dryden, *Works* (*Conquest of Granada*, Epilogue, *Defence of the Epilogue*), vol. IV, pp. 224, 231.
3. Dryden, *Works* (*Essay on Dram. Poesy*), vol. XV, p. 347.
4. Dryden, *Works* (*Defence of the Epilogue*), vol. IV, p. 231.
5. Dryden, *Works* (*Troilus and Cressida*, Préface, *Grounds of criticism*), vol. VI, pp. 265, 271, 273 ; XVIII, p. 285.
6. Dryden, *Works*, vol. X, p. 456.
7. Pope, *Works* (Preface to the *Works* of Shakspeare), vol. X, p. 577.

IV

En ce qui concerne Milton, son chef-d'œuvre, le *Paradis perdu*, fini en 1665 et publié en 1667, n'obtint pas le succès qu'aurait dû lui assurer sa valeur littéraire. Le nom de Milton, républicain resté fidèle à la cause vaincue, ne pouvait guère concilier au poète la faveur du public royaliste qui se pressait à la cour de Charles II, où, avec Evelyn, on regardait d'un mauvais œil « ce Milton qui avait écrit une apologie du régicide ». Ce titre de *Paradis perdu*, disait aussi l'éditeur, manquait de précision et n'annonçait ni l'histoire de Satan avant la création du monde, ni les guerres des anges dans le ciel. Il y avait une autre raison qui ne pouvait que contribuer à l'insuccès du poème : c'était l'emploi par Milton du vers sans rime à une époque où Dryden maintenait que « le vers blanc ne saurait convenir pour une tragédie et qu'il serait trop bas pour une simple pièce de poésie ». Si l'on estimait que le vers non rimé ne pouvait être employé même pour une fantaisie poétique, c'était, de la part de Milton, une audace bien singulière, voire quelque peu provocante, de se servir du vers sans rime pour un poème épique d'une si haute envolée. La rime, après l'exemple de la France et le brillant plaidoyer de Dryden[1], était admise sans réserve, Milton ne pouvait que souffrir de cette fidélité à une forme littéraire maintenant surannée. Même en littérature on ne résiste pas aux caprices de la mode. Milton en fit la dure expérience. Waller, cette sorte de Malherbe de la poésie anglaise, dont on a voulu faire, à tort du reste, l'inventeur ou, tout au moins, l'introducteur du distique rimé en Angleterre, ne vit dans le *Paradis perdu* qu'un poème « remarquable seulement par sa longueur[2] ». A la cour, dit Johnson, où l'on comparait l'harmonie de ses vers au roulement d'une brouette, Milton ne pouvait passer pour un bon poète[3]. C'était la revanche de ceux qui ne lui pardonnaient pas de déclarer en tête du *Paradis* : « Le vers héroïque anglais con-

1. Dryden, *Works* (*An Essay on Dramatic Poesy*), vol. XV.
2. Waller, *The Poems*, éd. Thorn Drury, p. LXXIII.
3. Johnson, *Lives...*, p. 130 ; Beljame, *le Public et les Hommes de lettres*, p. 26.

siste dans la mesure sans rime, comme le vers d'Homère en grec et de Virgile en latin : la rime n'est ni une adjonction nécessaire, ni le véritable ornement d'un poème ou de bons vers, spécialement dans un long ouvrage : elle est l'invention d'un âge barbare, pour relever un méchant sujet ou un mètre boiteux. A la vérité elle a été embellie par l'usage qu'en ont fait depuis quelques fameux poètes modernes, cédant à la coutume; mais ils l'ont employée à leur grande vexation, gêne et contrainte, pour exprimer plusieurs choses (et souvent de la plus mauvaise manière) autrement qu'ils ne les auraient exprimées.. » La rime, ajoute Milton, est « une chose d'elle-même triviale, sans vraie et agréable harmonie pour toute oreille juste. Cette harmonie naît du convenable nombre, de la convenable quantité des syllabes, et du sens passant avec variété d'un vers à un autre vers; elle ne résulte pas du tintement de terminaisons semblables ». Il poursuit en se félicitant de voir, comme les meilleures tragédies anglaises, le poème héroïque « affranchi de l'incommode et moderne entrave de la rime [1] ».

Lee avouait que Milton avait découvert une mine riche, mais uniquement pour en tirer un minerai grossier ensuite épuré par Dryden. C'était Milton qui, le premier, avait contemplé la beauté de la vierge rustique; mais c'était Dryden qui l'avait « conduite à la cour, parée de pierres précieuses, tissant à nouveau la trame mal formée de sa pensée et lui apprenant un langage plus doux, des manières plus agréables [2] ». Milton, en somme, était, à peu de chose près, le « gaillard grossier », comme on l'appelait dans *le Rat de ville et le Rat des champs*. Rymer, critique et poète, promettait, par condescendance, « quelques réflexions sur ce *Paradis perdu* de Milton que certains veulent bien appeler un poème [3] ». Pope enfin disait que « le style de Milton, dans son *Paradis perdu*, n'était pas naturel et que c'était un style exotique [4] ». Par tous Milton fut, à cette époque, sévèrement, voire injustement traité, quand, à l'occasion, il ne fut pas complètement délaissé par des hommes comme Whiteloke, qui,

1. Milton, *Paradis perdu*, liv. I (Argument), trad. Chateaubriand.
2. Dryden, *Works* (Lee, *To Mr. Dryden on his Poem of Paradise*), vol. V, p. 109.
3. Genest, *Some Account*, vol. I, p. 219.
4. Spence, *Anecdotes*, pp. 94-280.

cependant, n'était pas sans culture[1], et par William Temple dans son *Essai sur le savoir des anciens et des modernes*. Injustice ou bien oubli, tel était donc, après la Restauration, le sort de Milton.

Un destin pire peut-être lui était réservé. Aveugle, vieux, misérable, maintenant au bord de la tombe, comme son Samson, « calme d'esprit et toute passion éteinte », le poète reçut un jour, au dire d'Aubrey, la visite de Dryden. Celui-ci était-il en quête d'un nouveau sujet à traiter? Voulait-il simplement reprendre l'idée de Milton de donner une forme dramatique au *Paradis perdu*? Était-ce enfin dans l'espoir de faire mieux que le poète dont il signalait volontiers, tour à tour, les défauts et les qualités et dont la versification lui paraissait démodée[2]? Quelle qu'ait été la pensée de Dryden, il ne faut pas voir, en tout cas, dans cette visite la preuve d'un respect bien affirmé pour le chef-d'œuvre de Milton. Dryden, en effet, venait demander au grand poète l'autorisation de remanier le *Paradis perdu* et de le mettre en vers rimés. Qu'il l'ait ou non voulu, la proposition était impertinente, quelques précautions qu'il ait prises pour atténuer ce qu'elle avait d'insolite et d'audacieux. Milton reçut le visiteur avec politesse et lui répondit avec une indifférence, semble-t-il, assez méprisante: « Oh! certainement vous pouvez, si vous voulez, mettre des aiguillettes à mes vers », c'est-à-dire ajouter à mes vers ces pointes brillantes, en or ou en argent, si à la mode, qui scintillent au bout de vos dentelles et qui, en poésie, s'appellent des rimes. Dryden ne sentit pas, vraisemblablement, l'ironie de la réponse de Milton, et, en toute hâte, il se mit à l'œuvre. Un mois après, le *Paradis perdu* était transformé en une pièce de théâtre, sorte d'opéra, en cinq actes, appelée *l'État d'innocence ou la Chute de l'homme*, reproduisant, en les condensant, bien entendu, les principaux épisodes du poème de Milton, dont le vers portait maintenant les aiguillettes qu'il avait lui-même ironiquement autorisées; à peine restait-il quelques passages, comme le monologue de Lucifer, par exemple, n'ayant pas la parure du temps, la rime.

Les craintes de Marwell se réalisaient : « une main malhabile,

1. Hume, *Hist. des Stuarts*, vol. II, p. 258.
2. Voir Dryden, *Works*, vol. I, p. 140, et suiv.; Masson, *Life of Milton*, vol. VI, p. 708; Dryden (Bell's édit), vol. I, p. xxxvii; Christie's Dryden, Memoir, p. xxxvi.

comme il en est toujours pour déranger ce qui est bien et, par une imitation maladroite, chercher à briller », n'hésitait pas à intervenir pour « mettre en scène le jour de la création tout entier et le montrer en une pièce [1] ». Cette sorte d'adaptation, cependant, ne fut pas exécutée par Dryden sans qu'il y fît preuve de talent. Parfois il retrouva presque toute la grandeur sublime de Milton, notamment dans le discours de Lucifer et le monologue de Satan en présence du monde nouvellement créé. Mais, à côté de ces passages où se déploie le vers de Dryden dont la majesté rivalise avec les nombres imposants de Milton, on en trouve d'autres moins heureux, certes, où apparaît « la main malhabile » dont Marwell redoutait l'intervention. Les caractères d'Adam et d'Ève sont singulièrement rabaissés dans la pièce de Dryden : Adam y devient raisonneur au delà du permis : il se prend à discuter gravement le problème du libre arbitre, et on n'est pas peu étonné de retrouver dans sa bouche le « Je pense, donc je suis » de Descartes. Les devoirs du mariage, tels qu'il les conçoit et les expose, seraient, comme on l'a dit, une citation heureuse dans la bouche d'un pasteur unissant deux fiancés [2]. Ève, de son côté, n'est guère qu'une coquette de la cour de Charles II : elle se pose volontiers comme reine de la création ; vers elle, du haut des branches, les oiseaux se penchent pour la voir, et, à terre, les autres animaux quittent l'ombre où ils sont cachés et lèvent vers elle des regards d'admiration, presque d'envie. Et Ève de dire tout haut : « Vraiment, je suis fière de moi-même ! » On l'avait, du reste, un peu deviné. Toutes les réflexions qu'elle fait en face du miroir des eaux sont un peu bien profondes, un peu trop vécues peut-être, pour celle qui vient juste de naître [3]. Il faut entendre aussi comment Adam et Ève se disent des douceurs à la façon des héros de romans, l'un suppliant longtemps sa belle, l'autre résistant toujours et refusant ses faveurs. N'y a-t-il pas à sourire un peu aussi en assistant à cette sorte de querelle de ménage qui éclate en plein paradis, comme à l'entresol le plus bourgeois, et au cours de laquelle Adam dit maintenant tout le mal qu'il peut du mariage et de la femme en général, tandis

1. Dryden, *Works* (Marwell's Address to Milton), vol. V, p. 99.
Johnson, *Lives* (Dryden), p. 143.
2. Dryden, *Works* (*The State of Innocence*), vol. V, pp. 152, 133, 135.
3. Dryden *Works* (*ibid.*), vol. V, pp. 139, 140, 141.

qu'Eve, nerveuse et pointue, répond sur le même ton[1] ? On est heureux de voir que tout se calme enfin et se termine par une réconciliation sincère, bien que lamentablement prosaïque. Milton barbote dans le pot-au-feu ! Sait-on encore que cette petite agitée qui s'appelle Ève se permet volontiers, après sa désobéissance, des blasphèmes assez vigoureux et qu'elle a presque sa crise de nerfs et son évanouissement traditionnels à la pensée qu'il va falloir quitter le paradis pour passer dans ce séjour moins confortable « où croissent les épines et les chardons[2] » et où elle craint, on le conçoit, de meurtrir ses jolis pieds de coquette poudrée ?

Voilà ce qu'était devenue la noble épopée de Milton. On a dit, sans doute, que l'irrespect dont fit preuve Dryden n'était pas dans sa pensée, puisqu'il avouait plus tard, après la mort du poète, tout ce qu'il devait à son modèle, auquel, assurait-il, il ne fallait pas comparer « ses médiocres productions », trop aisément reconnaissables, « l'original étant sûrement un des plus grands, des plus nobles et des plus sublimes poèmes que ce siècle ait jamais produits[3] ». On prétendra aussi qu'à l'époque où Dryden compila cette sorte d'opéra, « il ne connaissait pas la moitié de la portée de l'œuvre de Milton », ainsi qu'il l'avoua lui-même à Dennis. On ajoutera même que le jour vint où il se repentit peut-être d'avoir ainsi mis en vers et profané le *Paradis perdu*. L'opéra est là qui plaide contre son auteur, et si l'irrespect n'existe pas dans l'intention, il existe au moins dans le fait. Sans aucun doute Dryden pensait que l'œuvre de Milton était démodée, que la versification en était archaïque et que le poète, même dans sa jeunesse, n'avait jamais su rimer[4] ; il estimait que l'idée s'étendait longuement, platement, que Milton abusait des vieux mots jusqu'à obscurcir le sens de la phrase[5], qu'il lui manquait « l'élégance du tour[6] », bref, qu'il fallait l'habiller à la mode du temps. Cette opinion de Dryden, c'était celle des poètes et des critiques de l'époque, souvent plus favorables à Le Bossu qu'à

1. Dryden, *Works* (*The State of Innocence*), vol. V, p. 170, 171.
2. Dryden, *Works* (*ibid.*), vol. V, p. 173.
3. Dryden, *Works*, vol. V, p. 111.
4. Dryden, *Works*, vol. I, p. 142 (*Essay on Satire*), vol. XIII, p. 18.
5. Dryden, *Works*, vol. VIII, p. 309.
6. Dryden, *Works* (*Essay on Satire*), vol. XIII, p. 117.

Spenser ou à Milton [1]. Il appartint à Dennis — on a trop attribué ce mérite à Addison — de sentir le premier tout ce qu'il y a de grandeur et de noblesse dans le *Paradis perdu* [2] et de mettre en honneur l'œuvre du grand poète épique dont, à juste titre, s'enorgueillit l'Angleterre.

V

Si l'œuvre de Milton parut archaïque, celle des poètes élizabéthains parut bien autrement vieillie. Comme le disait Evelyn : « Dans ce siècle raffiné on se dégoûta des anciennes pièces. » On se mit donc à remanier le théâtre shakespearien ; tragédies et comédies subirent le même sort ; Marlowe, Webster, Beaumont et Fletcher, Chapman, Massinger, furent tour à tour repris et transformés ; le goût public ne pouvait plus s'accommoder de l'ancien théâtre. Les adaptateurs, les imitateurs, résolus à faire mieux que leurs devanciers, ne manquèrent pas de présomptueuse assurance. Ils ressemblaient à ce peintre disant à un de ses clients qu'il avait là un tableau de Claude Lorrain et que, certes, quand il en aurait un peu retouché le ciel, cela ferait un tableau excellent. Eux aussi voulurent retoucher le ciel où avait plané Shakespeare et, la plupart du temps, se perdirent dans les nuages.

Il est juste de reconnaître — et ce sont là des circonstances atténuantes — que les spectateurs furent au moins aussi coupables que les mutilateurs eux-mêmes. Ceux-ci ne se prêtèrent pas toujours de bon gré à la perpétration de cette œuvre sacrilège ; souvent ils allèrent jusqu'à la protestation et ne se gênèrent pas, en tous cas, pour laisser au public la responsabilité de ces perversions impies. « La scène ne fait que refléter le goût du siècle, nous tenons simplement le miroir, dit en substance Granville ; la faute n'en est pas à nous, mais à vous, spectateurs : nous nous soumettons à vos fan-

1. Sheffield, *Works* (*An Essay on Poetry*), vol. I, p. 145.
2. John Dennis, *Select Works* (*The Grounds of Criticism in Poetry*), vol. II, p. 429 et suiv.

taisies, il vous faut de la musique et des danses quand vous ne demandez pas des lutteurs ou des danseurs de corde ; nous sommes bien obligés de céder à vos exigences ; autrement la meilleure pièce ne réussit pas. Ce n'est pas notre faute à nous si Shakespeare n'est plus rien sans la musique de Purcell[1]. » Rowe constate également que le public veut des danses, de la musique, de la farce ; il s'en plaint et s'écrie : « Faut-il que Shakespeare, Fletcher et le laborieux Ben soient délaissés pour Scaramouche et Arlequin[2] ? » Tomber dans la farce était évidemment la dernière chute possible. Sans doute, on n'alla pas toujours jusque-là ; mais ce qui nous frappe, ce qui nous choque, c'est ce degré de présomption qui aveugle les poètes d'alors. Ils se lancent sur la trace lumineuse des grands maîtres disparus sans la moindre hésitation, sans la moindre crainte de rester en chemin, aveuglés par l'auréole qui brille autour de leurs noms, meurtris aussitôt au contact des obstacles rencontrés. Jamais pareille insouciance, jamais semblable irrespect. Lee savait quelles difficultés il allait trouver sur sa route pour réussir : il lui fallait à la fois le talent de Shakespeare et de Ben Jonson réunis, car l'un et l'autre avaient, selon lui, séparément, échoué. Cela ne diminuait en rien sa confiance présomptueuse[3]. Ravenscroft, le médiocre Ravenscroft, n'était pas plus modeste : « Si le lecteur, dit-il, veut bien comparer l'ancienne pièce et la nouvelle — il s'agit de *Titus Andronicus*, — il trouvera qu'aucune des œuvres de cet auteur n'a jamais reçu de plus grands changements et d'additions plus nombreuses ; le langage n'est pas seulement épuré, mais plusieurs scènes sont absolument nouvelles, tandis que la plupart des principaux caractères y sont ennoblis et que l'intrigue est beaucoup augmentée[4]. » Les moins audacieux pensèrent que le goût public s'était beaucoup affiné depuis l'époque de Shakespeare, dont l'imagination un peu fruste devait être maintenue dans de sages limites. Avec Waller, ils estimaient que la tragédie shakespearienne, « longtemps fameuse », était « négligemment parée » ; que « des vers réformés, mais non composés en hâte, polis comme du marbre, dureraient

1. Granville, *Epilogue to the « Jew of Venice »*, vol. I, p. 137.
2. Rowe, *The Ambitions Step-Mother*. Epilogue, vol. I, p. 194.
3. Lee. *Lucius Junius Brutus*, Dedication, vol. I.
4. Dryden, *Works*, note de W. Scott, vol. VIII, p. 379.

comme du marbre aussi [1] » ; bref, que l'on sortait d'un âge grossier et qu'il fallait désormais écrire autrement, c'est-à-dire mieux. Quand Dryden et ses semblables, après les transformations et les mutilations dont ils se rendaient coupables, se voyaient mettre sur le même plan qu'Homère et Virgile ; quand ils entendaient un Richard Duke leur dire d'une œuvre de Shakespeare : « Vous l'avez trouvée boue, mais vous en avez fait de l'or [2] », pourquoi auraient-ils hésité à « crucifier ce pauvre Shakespeare une fois par semaine [3] » ?

Il ne peut entrer dans nos vues de prendre chaque pièce à part et de montrer ce qu'est parfois devenu un chef-d'œuvre entre des mains profanes : ces sacrilèges sont réellement trop nombreux [4]. Il nous suffira de montrer sur quels points ont surtout porté ces transformations, inspirées par un goût nouveau et une critique soi-disant plus éclairée. Ce que l'on peut affirmer en tous cas, c'est l'entière bonne foi des adaptateurs. Ils faisaient, pensaient-ils, œuvre pie et ils eussent été, certes, bien étonnés, s'ils avaient entendu, à leurs côtés, crier au sacrilège !

Et cependant combien furent audacieuses ces transformations, ces mutilations de l'œuvre shakespearienne ! Elles portèrent un peu sur tous les points : le vers de Shakespeare, quand il ne fut pas remplacé par la prose, devint le vers rimé, puisque c'était là le vers à la mode. S'il fut conservé, parfois presque intact, dans sa forme originale, on n'hésita pas, à l'occasion, à introduire, ici ou là, un mot malencontreux, une exclamation imprévue, remplaçant un repos très significatif pourtant. Le vers shakespearien contenait-il quelque superbe cri laissant, dans ce vers inachevé, le rythme tragiquement suspendu ? Il était plus régulier de terminer la ligne, même par un remplissage plus ou moins plat. Le vers était-il intentionnellement brisé, partant plus varié ? Le poète de la nouvelle école crut devoir le souder en toutes ses parties, bouleversant la ponctuation et transformant le sens, au grand dommage de Shakespeare.

Le style n'est pas moins remanié que la versification. Toute

1. Waller, *Prologue to the « Maid's Tragedy »*, p. 224, éd. Thorn Drury.
2. Dryden, *Works*, vol. VI, p 288.
3. Pope, *Works (The Dunciad.* Book I), vol. IV, p. 275.
4. Ward, *Hist. of Dram Poetry*, vol. I, p. 513 et suiv. ; vol. III, p. 326 (note).

audace d'expression est supprimée, et même toute vigueur dans les termes est bannie trop souvent. Le sang coule-t-il avec abondance dans la tragédie shakespearienne ? Le mot va disparaître et l'on ne retrouvera plus « le fil rouge qui court à travers tout le drame ». Une guerre impitoyable est faite aux images fortes, puissantes ou violentes, remplacées désormais par des métaphores de moindre allure, simplement gracieuses, quand elles ne sont pas bizarres, voire incohérentes [1]. L'auteur s'applique aussi à rajeunir les termes : bref, c'est partout l'adoucissement continuel, le délayage fade, substitués à l'expression vigoureuse de la pensée shakespearienne si condensée, si ramassée en son laconisme [2]. Les anachronismes les plus surprenants, pardonnables peut-être à Shakespeare, deviennent tout à fait condamnables dans un siècle soi-disant éclairé et chez des poètes qui veulent passer pour instruits et raffinés. Pourtant ils s'étalent de tous côtés dans leur excentricité parfois un peu réjouissante. Ce n'est pas sans quelque surprise que l'on entend Coriolan s'adresser à sa mère en l'appelant : Madame [3]. Ne trouve-t-on pas dans *Cymbeline*, altérée par d'Urfey, une allusion assez inattendue aux puritains, et ne voit-on pas Ursaces donner à son domestique une lettre pour le paquebot ? Ailleurs, dans le *Songe d'une Nuit d'été* transformé [4], c'est la beauté d'Hélène qui est célébrée bien avant la naissance de celle-ci. Parfois c'est l'admission des notions les plus absurdes, comme cette définition de l'âme : « une petite chose bleue qui court ici et là et que nous portons en nous », et que l'on aperçoit, « par une matinée froide, sortir fumante de la bouche [5] ».

Ailleurs encore, c'est l'omission de scènes entières, d'actes complets, la perversion de tel passage comme la jolie description de la reine Mab, gâtée par Otway, la suppression de tel caractère que rien n'autorisait. Pourquoi, en effet, la disparition du fou dans *le Roi Lear*

1. Genest, *Some Account of the stage*, vol. I, pp 77 ; vol. II, p. 205.
2. Une étude un peu attentive de *Macbeth*, une comparaison de cette pièce avec celle de D'Avenant permettront de contrôler et d'illustrer toutes nos assertions.
3. Genest, *Some Account*, vol. I, p. 327.
4. Id., *ibid.*, vol. II, p. 25.
5. Id., *ibid.*, vol. I, p. 77.

de Tate ? Pourquoi les derniers discours de Lady Macbeth, si tragiques, ont-ils disparu chez D'Avenant? Comment expliquer la suppression de Lancelot et de Gobbo dans *le Juif de Venise* de Granville, alors surtout que la pièce de Shakespeare était transformée en une sorte de farce où Shylock est plutôt comique que tragique ? Comment admettre que Sheffield ait fait de la fort belle scène entre Brutus et Portia du *Jules César* de Shakespeare une banale entrevue entre deux amoureux, le farouche conspirateur romain ne faisant plus que soupirer comme un simple héros de roman ? Peut-on excuser D'Avenant d'avoir enlevé à Lady Macbeth tout son relief tragique, toute son énergie indomptable, pour la ramener à la taille d'une simple héroïne de quelque drame de boulevard, cherchant, en face des pénalités probables, à rejeter sur autrui, ici sur son mari, les responsabilités encourues, par un : « Ce n'est pas moi, c'est toi », qui reste sans noblesse ? Il y a loin de la « reine endiablée » de Shakespeare à la femmelette apeurée de D'Avenant. Ces transformations, ces perversions sont sans excuse. Rien qu'un caprice malheureux ou un goût déplorable ne sauraient les expliquer.

Un autre procédé de transformation, non moins blâmable, consiste à intervertir parfois les actes ou scènes d'une même pièce, ou bien encore à transporter tel passage d'une pièce dans une autre, empruntant sans vergogne et risquant fort, dans ces emprunts, de prendre ce qu'il y a de mauvais, ou, en tous cas, de moins bon. La nouvelle pièce constitue ainsi une sorte de mosaïque où l'on a grand'-peine, assez souvent, à découvrir ce qui est de tel ou tel auteur. Il arrive aussi que le poète établit une sorte de parallélisme, non seulement entre deux intrigues, mais également entre plusieurs personnages d'une même pièce. Ainsi, dans *la Tempête*, en face de Prospero et de Miranda, cette femme qui ignore ce qu'est un homme, on aperçoit plantés Dorinda et Hippolito, l'homme qui n'a jamais rencontré une femme. Le poète orne le tout de la musique de Banister ou de Purcell, de chants, de danses, de machines, de décors et de costumes somptueux et, en le transformant en opéra, enlève au drame de Shakespeare toute sa simplicité, toute sa grandeur tragiques.

Quelques pièces échappèrent-elles aux mutilations perpétrées de tous côtés ? Nous ne voyons guère qu'*Othello*, au moins parmi les grands drames de Shakespeare, encore qu'on ait voulu, mais à

tort, attribuer à Dryden une imitation de cette pièce[1]. *Hamlet* fut aussi, semble-t-il, à peu près respecté. Était-ce parce que Betterton, le grand acteur, prenait plaisir à interpréter Hamlet suivant la tradition shakespearienne, transmise par un artiste du nom de Taylor, à qui Shakespeare lui-même avait enseigné la façon de iouer ce rôle difficile entre tous ? Ou bien était-ce parce que ce drame, dans sa forme originale, avait, pendant plusieurs années, obtenu force succès et rapporté beaucoup d'argent[2] ? On pouvait ne pas vouloir s'exposer à tarir cette source de revenus. Néanmoins une modification, légère, c'est vrai, mais réelle, eut lieu vers 1673 : la première entrevue d'Hamlet avec le fantôme de son père était transformée, et les conseils, bien connus, aux acteurs étaient supprimés[3]. *Jules César* fut modifié assez tardivement, en 1684[4], mais cette modification, quelque légère et tardive qu'elle ait été, ne laissa pas intact le drame romain de Shakespeare.

Quel était donc le but poursuivi par les auteurs de ces remaniements, parfois vraies mutilations ? Plusieurs raisons les incitaient à agir de la sorte. C'était, à l'occasion, une pensée politique qui les guidait dans leur entreprise. N'est-ce pas Tate qui disait, à propos de son *Ingratitude d'une république* : « En regardant cette histoire de près, il apparut que quelques passages avaient une ressemblance assez frappante avec la faction bruyante de nos jours, et j'avoue que j'ai plutôt rapproché des yeux la comparaison établie que je n'ai essayé de l'en reculer[5]. » Coriolan est là pour rendre plus saisissant le rapprochement que tout le monde va faire entre le passé et le présent. Ce même Tate, dans la pièce de *Richard II*, qui s'appelait maintenant *l'Usurpateur sicilien*, ne témoignait-il pas un loyalisme très respectueux en adoucissant, pour se concilier la faveur royale[6], les invectives des nobles ? Crowne, à son tour, ne se faisait-il pas le courtisan de la royauté quand il écrivait : « Le droit d'un monarque est un droit inébranlable..... La couronne d'Angleterre est un

1. *Lownde's Manual* : *Othello*.
2. Downes, *Roscius anglicanus*, p. 21.
3. Genest, *Some Account*, vol. I, p. 156.
4. Id., *ibid.*, p. 422.
5. Id., *ibid.*, p. 326.
6. Id., *ibid.*, p. 294.

don du ciel, et c'est au ciel seulement qu'il peut être révoqué [1]. »
Parfois aussi la galanterie se mêlait à l'affaire, et le poète n'hésitait pas à transformer un caractère au goût du public féminin dont il voulait conquérir les suffrages. Cressida, que Shakespeare représentait comme infidèle à Troilus, ne fait plus que feindre l'amour qu'elle témoigne à Diomède, se poignardant quand elle voit que Troilus jaloux doute de sa fidélité. Dryden sacrifiait ainsi le caractère de Cressida, tel que l'avait conçu et tracé Shakespeare après Chaucer. Quelquefois il s'agissait simplement d'une réclame pour tel ou tel théâtre. Cela se produisit pour *Macbeth*. La pièce de Shakespeare avait été jouée avec succès au Théâtre du Roi ; le théâtre rival, celui du duc d'York, pour détourner la faveur publique d'un spectacle qui menaçait les intérêts matériels de la troupe, imagina de transformer l'œuvre shakespearienne, d'y introduire des machines pour les sorcières, des danses et du chant, bref, d'en faire un véritable opéra, indépendamment des suppressions et additions diverses qu'y pratiqua D'Avenant. Toutes ces raisons pouvaient, sans doute, être d'un certain poids auprès des auteurs, fournisseurs attitrés des deux théâtres d'alors ; mais il y en avait une dernière qui poussa les poètes à remanier l'œuvre de Shakespeare.

Ce qu'il importe d'établir tout d'abord, c'est la parfaite bonne foi des adaptateurs. Tous, très sincèrement, crurent que Shakespeare n'avait qu'à gagner à cette transformation, nécessaire selon eux, puisque son œuvre avait vieilli et ne répondait plus au goût du jour. Fielding met en scène Apollon et Lierre-Rampant — le nom est un portrait, — un de ces adaptateurs.

« *Apollon.* — Comment, Monsieur, cette pièce n'a-t-elle pas été écrite par Shakespeare, et Shakespeare n'était-il pas un des plus grands génies qui aient jamais vécu ?

« *Lierre-Rampant.* — Non, Monsieur, Shakespeare était un joli garçon, et il a dit certaines choses qui n'ont besoin que d'être un peu fignolées par moi et ne feront pas mal ensuite. *Le Roi Jean*, tel qu'il est, ne saurait convenir. Mais, un mot tout bas à votre oreille ! Je vais le faire aller.

« *Apollon.* — Comment cela ?

1. Genest, *Some Account*, vol. I, p. 307.

« *Lierre-Rampant.* — En le transformant, Monsieur ; c'était un principe chez moi, quand je m'occupais de théâtre : aucune pièce, quelque bonne qu'elle fût, ne pouvait passer sans être transformée. »

C'était l'opinion générale : en tous cas, ils étaient fort peu nombreux ceux qui auraient répondu, comme Medley à Sowrwit, ce critique pince-sans-rire qui se moquait des remaniements apportés par Lierre-Rampant à l'œuvre shakespearienne : « Shakespeare est déjà assez bon pour les gens de goût : il faut maintenant qu'on l'adapte au palais de ceux qui n'en ont pas [1]. »

Ce n'était pas en vain que l'œuvre de Corneille, de Molière et de Racine avait, sinon servi d'exemple, au moins été connue en Angleterre ; ce n'était pas en vain que les théories et jugements de la critique grecque, romaine et française y avaient été médités, que les idées de Boileau, de Le Bossu et de Rapin avaient été pesées et discutées au café Will ; une transformation certaine s'était opérée dans le goût public : de ces notions éparses dans tous les esprits et chez tous les critiques anglais était née une conception nouvelle de la tragédie qui convenait à un siècle si éclairé. On s'imaginait une forme plus récente, une pièce-type, en quelque sorte, calquée d'assez près sur un modèle français, dont la formule, peut-être vaguement entrevue à l'origine, s'était précisée peu à peu. L'œuvre de Shakespeare, naturellement, ne répondait pas à cette formule, et le drame romantique éclatait quand, de vive force, on tentait de le faire entrer dans le cadre classique. Voilà pourquoi Dryden, comme la plupart de ses contemporains, voyant nombre de défauts dans l'œuvre shakespearienne, n'hésitait pas à intervenir pour la débarrasser « de cet amas de décombres sous lesquels sont enfouies bien des pensées excellentes ». Il s'efforçait de « refondre l'intrigue, de rejeter certains personnages inutiles, d'améliorer des caractères esquissés seulement et laissés inachevés » ; il établissait « un ordre et une liaison de toutes les scènes » ; il se conformait autant que possible à l'unité de lieu, il épurait la langue bien trop archaïque et allait, trop audacieux, jusqu'à se présenter comme « un nouveau lutteur qui entre dans la lice pour y disputer le prix avec le premier champion [2] ».

1. Genest, *Some Account*, vol. III, p. 519.
2. Dryden, *Works* (*Troilus and Cressida*, Preface), vol. VI, p. 255-258.

Chez tous les adaptateurs on sent cette même idée préconçue de ramener le drame shakespearien à une forme plus sobre, plus conforme à l'idée nouvelle qu'ils se font d'une pièce de théâtre. Shakespeare est pour eux « un beau jardin, mais il faut en enlever les mauvaises herbes ». Sans doute ils n'ont pas réussi, sans doute ils n'ont fait que déformer l'œuvre romantique, y introduisant à peine, ici ou là et par hasard, quelque modification heureuse, loin de compenser le dommage causé; mais ils se sont tous placés au même point de vue, obéissant à la même impulsion. C'est Tate, par exemple, qui déclare : « J'ai découvert dans *le Roi Lear* un tas de joyaux défilés et mal polis, cependant si éblouissants dans leur désordre que bien vite je me suis aperçu que j'avais là un trésor. Et c'est ma bonne fortune d'avoir trouvé un moyen de rectifier ce qui était défectueux dans la régularité et la vraisemblance du sujet. » C'est encore pour obéir à la loi de la justice poétique, exigeant que les bons soient récompensés et les méchants punis, qu'il laisse entrevoir pour Lear et Cordelia bien des chances de redevenir parfaitement heureux[1]. C'est pour accommoder Shakespeare à la sauce des trois unités que Sheffield, repentant de n'avoir pas observé l'unité de lieu dans son *Marcus Brutus*, pièce tirée du *Jules César* de Shakespeare, se flatte, dans le prologue, d'être resté fidèle à l'unité de temps. Et il n'hésite pas, pour arriver à ce résultat, à chausser ses héros de bottes de plus de sept lieues pour leur faire franchir, en vingt-quatre heures, des distances colossales[2]. Théobald, de son côté, ne se réserve-t-il pas toute liberté pour pouvoir mieux observer l'unité d'action dans son *Richard II* ? Dryden, pour mieux concilier à ses héros la pitié de l'auditoire, ne se gênera pas pour modifier leur caractère : « Sans doute, dit-il, ces passions sont bien les leurs, telles que les leur a données l'histoire; seulement leurs défauts ont été rejetés dans l'ombre, pour en faire des objets de compassion, tandis que si j'avais choisi pour eux la lumière du plein jour, quelque chose eût été découvert qui aurait excité notre haine plutôt que notre pitié[3]. » Tous donc s'évertuent à rendre Shakespeare plus conforme à l'idée

1. *Biographia Dram.*, mot, *Lear*. Addison, *Spectator*, n° 40.
2. Genest, *Some Account*, vol. III, p. 91.
3. Dryden, *Works* (*A Parallel of Poetry and Painting*), vol. XVII, p. 327.

qu'on se faisait alors d'une œuvre plus régulière, en quelque sorte plus classique. Et s'ils s'avisent de composer une pièce modèle, ce sera, suivant eux, d'après « la pratique des anciens et le bon sens de tous les âges », au risque d'écrire, comme Rymer composant son *Edgar*, une des plus mauvaises tragédies de tous les temps et de tous les pays.

VI

Shakespeare ne souffrit pas seulement aux mains des mutilateurs qui rendirent son œuvre méconnaissable, il eut à subir les attaques des critiques les plus violents, parmi lesquels se distingua, entre tous, ce même Rymer. La bouche toute pleine d'Aristote, il compare à des « empiriques », à des « charlatans du théâtre », ceux qui ont la prétention de posséder la « recette » pour plaire et de pouvoir ainsi se passer des règles, notamment de celle des trois unités, toutes trois indispensables. « Que si la poésie du siècle dernier, dit Rymer, a été aussi grossière que notre architecture, il y a une cause à cela, c'est que le *Traité de la Poésie* d'Aristote a été très peu étudié chez nous. Nous n'en connaissions pas l'existence, qu'il était déjà peut-être commenté par tous les grands hommes de l'Italie[1]. » Aussi Ben Jonson est-il son auteur favori. Rymer ne lui reprochera pas d'avoir emprunté à autrui. « Je ne puis pas être choqué, dit-il, de voir l'honnête Ben aimer mieux emprunter un melon à un de ses voisins que de nous régaler avec une citrouille de son cru. » Souvent très partial pour le classique Jonson, Rymer est trop injuste envers Shakespeare. Jamais peut-être la critique ne revêtit une forme plus violente, plus brutale.

Veut-on savoir ce qu'il pense d'*Othello* ? Shakespeare, en touchant à l'original, l'a altéré et gâté[2] : un Maure de Venise, cela n'existe pas, c'est une insulte à tous les chroniqueurs. Et ce nègre épouse

1. Rymer, *The Tragedies of the last age considered and examined by the Practice of the ancients*, pp. 5, 24, 142.

2. Rymer, *A Short View of tragedy with some Reflections on Shakespeare and other Practitioners for the stage*, p. 87.

Desdémone, la fille d'un sénateur ! C'est bien étrange, bien invraisemblable; et ceux-là seuls pourront se plaire au spectacle, qui ne réfléchiront pas à l'invraisemblance de ce mariage. Desdémone meurt : cela apprendra aux jeunes filles, dit-il avec ironie, aux jeunes filles de qualité à ne pas s'enfuir avec un nègre, sans le consentement de leurs parents. Quelle est la cause de cette mort? C'est le mouchoir entre les mains de Cassio : un avertissement pour les bonnes épouses d'avoir à veiller à leur linge. Othello s'est laissé entraîner par la jalousie : c'est une leçon pour les maris, poursuit Rymer avec la même ironie ; ils apprendront qu' « avant que la jalousie devienne tragique, les preuves doivent être mathématiques ». Comment la fille d'un sénateur a-t-elle pu se laisser prendre aux vantardises, aux rodomontades de ce bravache? C'est là le charme, le philtre, la poudre d'amour qui ont séduit la fille de ce noble Vénitien! Mais il n'y a rien en la noble Desdémone qui ne soit au-dessous d'une quelconque de nos femmes de chambre. Quant à Othello, comment admettre que les Vénitiens aient fait choix d'un nègre pour leur général? Tandis que, chez nous, il arriverait peut-être au grade de trompette, Shakespeare en a fait un lieutenant-général. Ici un Maure épouserait peut-être une petite souillon; Shakespeare lui donne la fille d'un grand seigneur. Othello n'a rien de ce qui convient à un général : il n'a jamais rien fait pour le devenir; son amour, sa jalousie, sont plutôt comiques. Desdémone n'est qu'une sotte. Voyez-vous cette fille de sénateur s'enfuyant avec un nègre et se réfugiant dans une auberge de charretiers, au « Sagittaire »! Elle n'est pas plus tôt mariée avec son nègre que, la nuit même de ses noces, elle l'ennuie et l'agace au sujet d'un blanc-bec de lieutenant du nom de Cassio. Elle s'aperçoit de la jalousie du Maure et elle n'en continue pas moins à lui rebattre les oreilles du nom de Cassio. Pas une femme élevée dans un toit à porcs ne parlerait en termes aussi bas. — Iago est bien le plus insupportable de tous. Ce n'est pas un soldat nègre, lui; donc nous pouvons être certains qu'il devra ressembler aux autres soldats, tels que nous les connaissons ; eh bien, cependant, nulle part, dans aucune tragédie, dans aucune comédie, dans la nature même, on ne trouve son pareil, Horace a dit ce que doit être un soldat ; mais Shakespeare, pour plaire aux spectateurs en leur montrant quelque chose de nouveau et

de surprenant, contre le bon sens et contre la nature, a voulu nous faire passer un coquin fermé, dissimulé, hypocrite et insinuant, pour un soldat ouvert, franc, loyal, tels que nous les connaissons depuis des milliers d'années. Les autres personnages et le reste de la pièce sont à l'avenant. Bref, « dans le hennissement d'un cheval, dans le grognement d'un mâtin, il y a une signification, autant de vivante expression et, je puis dire, bien des fois plus d'humanité que dans les transports tragiques de Shakespeare ». Le poète transporte son auditoire de Venise à Chypre. Or, on ne voit pas de navires, peu lui importe. Jadis, sans doute, les Israélites passaient la mer Rouge ; mais, hélas ! à notre époque, nous n'avons plus de Moïse pour nous frayer un passage à travers les flots. Jamais aucun poète païen n'a eu autant la cervelle à l'envers ; Shakespeare est digne de figurer à côté des charpentiers et des savetiers qui ont été ses guides : il est le charme de la canaille, il a enlevé au théâtre son auréole, il a profané le nom de la tragédie : la morale, le bon sens, l'humanité ne sont chez lui que moquerie et dérision. Que d'importance donnée à un mouchoir ? Pourquoi n'avoir pas appelé cette pièce la Tragédie du Mouchoir ! Encore si cela avait été la jarretière de Desdémone, le Maure avisé aurait peut-être pu « flairer le rat » ; mais un mouchoir ! Quel nigaud pourrait donner de l'importance à une pareille bagatelle ? Et puis Shakespeare nous apprend qu'une femme ne perd jamais sa langue, même quand elle a été étouffée, car Desdémone la retrouve pour protester de son innocence et faire ses adieux. D'autre part, quel enseignement tirer de la pièce ? Une innocente y est assassinée. Cela se retourne contre la Providence et nous aigrit contre elle. Il y avait un autre dénouement possible, car celui-ci n'est que sang et boucherie : un poète païen n'aurait pas laissé ainsi périr une noble Vénitienne, uniquement parce qu'elle est sotte ; il aurait inventé quelque machine pour la délivrer. Rien ne se passe donc ici suivant les règles de la justice. Aussi quelle impression les spectateurs pourront-ils emporter de ce spectacle ? Quelle édification en résultera ? *Othello*, en somme, n'est « qu'une farce sanglante, sans sel et sans saveur [1] ».

Si Rymer étudie *Jules César*, il n'est pas plus tendre pour Shakes-

1. Rymer, *A Short View of tragedy...*, p. 86-146.

peare. Celui-ci, dans *Othello*, a péché contre la nature et la philosophie ; ici, c'est contre l'histoire ; il a calomnié les plus nobles Romains : c'est un véritable sacrilège. Shakespeare a habillé César et Brutus en costumes de fous et de paillasses ; la vérité, dit Rymer, c'est que Shakespeare avait la tête pleine d'images communes et pas naturelles. Il met dans la bouche de Brutus le langage d'un garçon d'abattoir ou d'un fils de boucher. Les sénateurs, dans *Jules César*, sont aussi insouciants, aussi insignifiants que ceux d'*Othello* : au lieu d'organiser le complot, quand ils se réunissent à minuit dans le jardin de Brutus, c'est pour bayer aux étoiles, ne trouvant rien de mieux à imaginer qu'une discussion sur les points cardinaux. Brutus et Cassius sont rabaissés au rôle de bouffons, et c'est ainsi que Shakespeare traite indignement les plus nobles Romains. « Il n'y a pas d'autres vêtements dans sa garde-robe, poursuit Rymer. Tous ceux qu'il doit habiller doivent se contenter d'un costume de fou. » Les dames romaines ne sont pas mieux respectées. La noble Portia est la cousine germaine de Desdémone : elle est de la même chair et du même sang, tout aussi impertinente et tout aussi sotte. « Le talent de Shakespeare convient à la comédie et à l'humour. Dans la tragédie, il est hors de son élément : sa cervelle est à l'envers, il divague et bat la campagne, incohérent, sans la moindre étincelle de raison, sans règle pour maintenir ou limiter sa frénésie. Son imagination est toujours courant après ses maîtres, les savetiers, les sacristains et les cabotins qui représentaient l'Ancien Testament. Il a pu se permettre toutes les audaces avec Portia, comme ils l'ont fait pour la Vierge Marie. Jouant dans une église la pièce intitulée *l'Incarnation*, ils faisaient mâchonner l'*Ave Maria* à une vagabonde qui, représentant la Vierge sainte, avait un chapeau de paille, un tablier bleu, un ventre proéminent et une immaculée conception lui remontant jusqu'au menton. » La femme de César a été tout aussi maltraitée. « On sait que les peintres italiens dessinaient la Madone d'après leur femme ou leur maîtresse : on peut se demander quelle sorte de Betty Mackerel Shakespeare a rencontrée sur sa route pour la prendre comme modèle de sa Portia et de sa Desdémone. » Enfin, conclut Rymer : « Pour Shakespeare une tragédie pleine de burlesque, une tragédie pleine de gaieté, ce n'était ni un monstre, ni une absurdité, ni le moins du monde un défaut : pour un aveugle toutes les couleurs se

ressemblent. Le tonnerre et les éclairs, les cris et la bataille, l'alarme jetée partout dans la pièce, peuvent tenir les spectateurs éveillés : autrement aucun sermon ne serait un soporatif plus puissant. » « Est-il bien étonnant, ajoute-t-il, que la scène se corrompe et que le scandale s'y accumule ? La poésie, de son ancienne réputation et de son ancienne dignité, a sombré dans la dérision et le mépris le plus profond[1]. »

Voilà comment Shakespeare est jugé. Après avoir été pillé, mutilé, il est maintenant injurié. Comme on le voit, la critique tourne au pugilat : Rymer ne pèse pas, il ne juge pas, il fait de la boxe et du chausson.

Il est toutefois douloureux de constater le discrédit où était tombé Shakespeare, encore qu'on puisse entrevoir l'époque, pas trop lointaine, où il reviendra à la vie, où Rowe, Pope, Johnson, vont contribuer à sa réhabilitation, à sa résurrection pour ainsi dire, timidement peut-être, mais effectivement.

Que s'était-il donc passé à la Restauration ? Avant même cette époque, et aussitôt après la mort de Shakespeare en 1616, la période de déchéance, presque d'oubli, commença : la faveur du public alla à d'autres poètes, et la réputation de Fletcher surtout éclipsa presque immédiatement la gloire du grand Will. « Les pièces de Fletcher, rapporte Malone, semblent pendant plusieurs années avoir été plus admirées, ou tout au moins plus fréquemment jouées que celles de notre poète... ; elles avaient pour elles l'avantage de la nouveauté[2]. » La cour leur fit un accueil empressé, et les listes de pièces jouées à cette époque indiquent assez que les œuvres de Shakespeare étaient maintenant négligées, à peu près oubliées. A peine y relevons-nous une représentation à Whitehall en l'absence du roi, le 18 janvier 1623, du *Conte d'Hiver*, par la troupe royale, et en 1624, le soir du nouvel an, une représentation de la première partie de *Sir John Falstaff*[3]. Il est question, en 1627, d'un versement d'argent de cinq livres dans le but d'interdire aux acteurs du Red Bull la représentation des pièces de Shakespeare[4]. Le 16 novembre 1633, jour anniversaire de

1. Rymer, *A Short View of tragedy...*, p. 147-164.
2. Malone, *Historical Account of the E. stage*, p. 222.
3. Malone, *ibid.*, p. 225.
4. Malone, *ibid.*, p. 226.

la naissance de la reine, en présence de celle-ci et en présence du roi, la troupe royale joue à Saint-James le drame de *Richard III*[1]. Le 26 novembre, c'était le tour de *la Mégère apprivoisée*, également devant le roi et la reine, tandis que Charles Ier prenait plaisir à voir jouer *Cymbeline* à la cour le 1er janvier de cette même année. Le *Conte d'Hiver* reparaissait avec quelque succès une quinzaine de jours plus tard[2]. Enfin, c'est le 31 janvier 1636 que *Jules César* était représenté au palais de Saint-James[3]. Nous perdrions ici toute trace de Shakespeare, si Shirley, dans le prologue d'une de ses pièces jouée en 1640, ne se plaignait ainsi : « Vous voyez quel auditoire nous avons et quelle société vient pour Shakespeare, dont la gaieté jadis trompait les heures d'ennui et qui, chaussé du cothurne, faisait sourire même le chagrin... ; il n'a maintenant que peu d'amis[4]. » Les théâtres fermés par ordre supérieur, pendant vingt ans le silence se fit autour du nom de Shakespeare, déjà, du reste, à moitié oublié.

Lors de la Restauration en 1660 et presque dès la réouverture des théâtres, Shakespeare reparut, sans éclat il est vrai, mais comme pour réclamer son droit à l'existence, voire à la renommée. *Othello* fut joué le 11 octobre 1660, et Burt s'y fit applaudir. *Henri IV* fut représenté le 31 décembre de la même année. *Hamlet* ne tarda pas à reparaître sur la scène, et Betterton se distingua dans le rôle d'Hamlet. Ce drame, qui valut à la troupe gloire et profit, fut ensuite plusieurs fois repris, et Pepys ne manque pas de nous dire son enthousiasme pour le talent du grand acteur shakespearien. Le 29 septembre 1662, on jouait au Théâtre du Roi *le Songe d'une Nuit d'été*, qui avait précédé, le 1er mars de cette même année, une reprise de *Roméo et Juliette*, où une actrice, du nom de Mme Holden, entrant brusquement en scène, prononça les mots : « O mon cher comte ! » de telle façon que l'auditoire entier éclata de rire si bruyamment, dit Downes, que le Pont de Londres, à marée basse, n'est que silence comparé au bruit qui se fit ce jour-là au théâtre[5]. On peut également citer une représentation de *la Douzième Nuit* ou *Comme vous voudrez* au commencement de

1. Malone, *Hist. Account of the E. stage*, p. 230.
2. Id , *ibid.*, p. 231.
3. Id , *ibid.*, p. 235.
4. Genest, *Some Account...*, vol. I, pp. 35, 36, 41, 42, 46.
5. Downes, *Roscius anglicanus*, p. 22.

l'année 1663 : le succès fut grand, tous les rôles ayant été bien joués [1]. *Henri VIII* fut repris avec un grand luxe de costumes et de décors, le 1er janvier 1664. Betterton joua le rôle du roi avec une telle perfection, observant si rigoureusement la tradition shakespearienne, que personne ne pourra songer à l'égaler, affirme Downes. La pièce fut maintenue pendant quinze jours consécutifs et applaudie de tous [2]. Le drame de *Macbeth*, au dire de Pepys, fut également représenté cette même année sous sa forme première [3]. On pourrait ajouter la reprise du *Roi Lear* entre 1662 et 1665 [4], celle des *Joyeuses Commères de Windsor* le 15 août, et de *Henri IV* le 2 novembre 1667 [5].

Ce n'est donc pas l'oubli complet, puisque, de temps à autre, on peut encore assister à la représentation d'une pièce de Shakespeare et que de grands acteurs comme Hart, Betterton, Peer et Barton Booth se font applaudir, parfois avec enthousiasme, comme acteurs shakespeariens. L'anecdote de Mme Mountfort, se rappelant dans un moment de lucidité qu'elle a joué jadis le rôle d'Ophélie dans *Hamlet*, trompant la vigilance de ses gardiens dans l'asile où elle est internée, courant sur la scène reprendre son rôle, écartant brusquement l'actrice à laquelle il avait été confié et le jouant elle-même à merveille [6], prouve bien que Shakespeare vivait toujours dans l'estime de quelques-uns. Mais on ne l'aimait plus comme il le méritait. Dès 1667, Shirley écrivait : « Dans nos anciennes pièces, l'humour, l'amour et la passion comme le manteau, ne sont plus à la mode ; ce que le monde appelait esprit à l'époque de Shakespeare est ridicule maintenant et impropre à la scène [7]. » Un an plus tard, Dryden déclarait que « d'autres étaient maintenant préférés à Shakespeare [8] », les Orrery, les Howard, sans nul doute, qui, pour plaire au roi, coupaient en quelque sorte leurs pièces sur le patron français. Pepys, assistant à la représentation des diverses œuvres de Shakespeare, se montrait parfois admirateur du grand poète, mais ne se gênait pas pour dire que « *le Songe d'une*

1. Downes, *Roscius anglicanus*, p. 23 ; Genest, *Some Account*, vol. I, p. 46.
2. Downes, *ibid.*, p. 24 ; Genest, *ibid.*, vol. I, p. 51.
3. Pepys, *Diary*, 31 oct. 1664.
4. Downes, *Roscius anglicanus*, p. 26.
5. Genest, *Some Account*, vol. I, p. 70, 72.
6. Id., *ibid.*, vol. II, p. 659.
7. Id., *ibid.*, vol. I, p. 426.
8. Id., *ibid.*, vol. I, p. 426.

Nuit d'été était la pièce la plus insipide et la plus ridicule qu'il ait vue de sa vie, que c'était la première et aussi la dernière fois qu'il la voyait ». Sans hésiter, il déclarait avec sa franchise habituelle que *les Joyeuses Commères de Windsor* ne lui avaient « pas plu du tout, en aucun endroit », et qu'*Othello* était une pièce médiocre si on la comparait aux *Aventures de cinq heures* de Samuel Tuke [1]. Le temps n'était pas éloigné (1680) où un satirique pourrait écrire : « Dans toutes les boutiques, tandis que le grand style de Shakespeare reste négligé, la proie des souris et des vers, un apprenti vous montre, le dos doré et tout fumants au sortir de la presse, l'*Hudibras* de d'Urfey, le *Masque* de Crowne, reliés avec un choix des meilleures œuvres de Settle [2]. » Voilà ce qu'est devenue celle du grand romantique dans un siècle qui se dit raffiné, sous l'influence de cette critique qui veut passer pour éclairée, puisqu'elle s'appuie sur l'autorité d'Aristote et de Longin, d'Horace et de Boileau, de Rapin et de Le Bossu. A cette œuvre réputée incomplète et grossière, il faut des remaniements immédiats, une refonte complète : autrement elle est méprisable.

Mais pendant que cette déformation sacrilège s'accomplit, il est doux de songer qu'il existe au moins un coin paisible où un ministre protestant très rigide, Elias Travers, note en latin ses impressions de chaque jour et pieusement, dans sa retraite, vers la fin du XVIIe siècle, admire Shakespeare. Dans ses loisirs, ses lectures sont extrêmement variées : théologie, histoire, poésie, géographie, histoire naturelle, rien qui ne l'intéresse. Pourtant ce qu'il préfère à tout, c'est Shakespeare : son plus grand régal, c'est *Beaucoup de bruit pour rien* et *Peines d'amour perdues*, ou, comme il le dit dans son journal, *Multum laboris circa nihil* et *Amoris labor perditus*. Combien curieux et combien intéressant de retrouver Shakespeare caressé, adulé au foyer de ce demi-puritain et d'apercevoir *le Roi Lear* qui a pris place entre trois ou quatre psaumes et les méditations de M. de Brieux *Sur la vanité des désirs humains* [3] ! C'est dans cette oasis, et aussi dans quelques autres semblables, dans le calme et loin de l'injustice, qu'en

1. Pepys, *Diary*, 29 sept. 1662, 15 août 1667, 20 août 1666.
2. Genest, *Some Account...*, vol. I, p. 426.
3. *Notes and Queries*, June 5, 1880. Voir dans la *British Quarterly Review*, janvier 1872, un article intitulé : *Un Intérieur anglais au dix-septième siècle.*

dépit d'Aristote, d Horace, de Boileau, de Rapin et de Le Bossu, se conserve modeste, intacte et toujours embaumée, cette fleur de poésie qu'a su faire éclore Shakespeare, éternellement jeune, éternellement belle. Et c'est là qu'ira la recueillir, pour la transplanter en pleine lumière, la main pieuse d'un Lessing, d'un Coleridge, d'un Gœthe, d'un Schlegel et d'un Victor Hugo.

VII

Proclamer l'infaillibilité des règles fut donc excessif, tyrannique, surtout quand on songe que ce dogme nouveau amena la condamnation brutale, mais heureusement non sans appel, de ce qui est resté le plus bel ornement et la gloire des lettres anglaises. Pourtant, en retranchant de ces jugements portés sur Shakespeare et Milton ce qu'ils ont de trop absolu, de trop sommaire et d'injuste, on ne saurait nier la portée véritable et l'action bienfaisante de la critique classique, grecque, latine et française. En effet, on vit naître d'abord et grandir chaque jour, chez les écrivains anglais, le souci de la forme, le soin de la correction et de l'observation des règles. On sentit dès lors qu'il y avait un art d'écrire, comme il y avait un art de se vêtir ou de danser. D'Avenant se prit à corriger ses écrits avec sévérité, consacrant à les polir deux fois autant de temps et de peine qu'il en avait mis dans l'invention [1]. Dryden oublia ce qu'il avait dit jadis : « Il y a une musique que l'art n'a pas formée dans ces chants sauvages que, d'un cœur joyeux, font entendre sous les ombrages solitaires ces oiseaux qui, mieux instruits chez nous, cependant nous plaisent moins [2]. » S'il avait autrefois écrit à la diable une pièce en quelques jours, la nécessité d'une forme soignée s'imposait maintenant à lui. « Il y a peu de bonnes peintures, dit-il, qui aient été terminées en une seule séance: une pièce vraiment au point, devant supporter l'épreuve des siècles, ne peut pas davantage être faite d'un seul coup ou par la seule force de l'imagination, sans la maturité du juge-

1. D'Avenant, *Works* (*The Tempest*, Preface), vol. V, p. 415.
2. Dryden, *Works* (Epistle II), vol. XI, p. 7.

ment. Pour ma part, j'ai tant de juste défiance envers moi-même et un si grand respect pour mon auditoire que je n'ose rien risquer sans un sévère examen ; j'ai autant de honte à offrir au public une pièce décousue et informe que j'en aurais à offrir pour un paiement de la monnaie de billon : on l'acceptera sans doute — et cela se passe souvent au théâtre, — mais on s'en apercevra à deuxième vue, et un lecteur judicieux découvrira, une fois dans son cabinet, ce grossier métal dont le clinquant l'a séduit pendant l'action. . Ces fausses beautés de la scène ne durent pas davantage que l'arc-en-ciel : elles disparaissent en un clin d'œil [1]. » Un poète veut-il faire vivre une œuvre dramatique, qu'il ne néglige pas le *labor limæ*. Il y a des « beautés cachées dans une pièce », et « le critique le plus avisé ne peut pas mieux juger de l'importance de ces charmes muets que le cavalier courant la poste et traversant un pays inconnu ne peut distinguer la position des divers endroits et la nature du sol. La pureté de la phrase, la clarté dans la conception et l'expression, la hardiesse conservée à la majesté, le sens et le son des mots non forcés jusqu'à l'enflure, mais atteignant une juste élévation, bref, ces mots et ces pensées mêmes que l'on ne peut changer sans y perdre beaucoup, tout cela peut échapper au premier coup d'œil [2]. » Cependant ces beautés, pour être cachées, n'en doivent pas moins être présentes. Un auteur désire-t-il recommander son œuvre ? Il proteste de son obéissance aux lois du théâtre. « Celui qui a écrit ceci, non sans peine et sans réflexion, a pris aux théâtres français et anglais les règles les plus précises pour composer une pièce, les unités d'action, de lieu et de temps, la liaison des scènes et le carillon où se mêlent l'humour de Jonson et la rime de Corneille [3]. » Le soin de la forme, le souci de la règle, voilà ce qui apparaît à tout instant et chez tous les écrivains d'alors [4]. Eux aussi deviennent, comme les Français, partisans du « délicat et bien tourné [5]. » Il y a bien, ici ou là, quelques affirmations contraires. Cibber pourra plus tard, en 1719, dire qu'il

1. Dryden, *Works* (*The Spanish Friar*, Dedication), vol. VI, p. 403.
2. Dryden, *Works* (*ibid.*), vol. VI, p. 409.
3. Dryden, *Works* (*The Maiden Queen*, Prologue), vol. II, p. 422.
4. Dryden, *Works* (*A Parallel of Poetry and Painting*), vol. XVII, pp. 316 et suiv.
5. Dryden, *Works* (*Essay on Satire*), vol. XIII, p. 117.

en est des pièces comme des femmes: qu'entre la prude, sanglée dans son corset, c'est-à-dire la pièce écrite correctement, suivant les règles, et la gaie coquette, c'est-à-dire la pièce d'allures plus libres, le choix est bientôt fait : un joyeux murmure accueille celle-ci [1]. Il aura beau citer l'exemple du *Çid* et de Richelieu et prétendre que la passion bien représentée, en des pièces imparfaites, peut cependant nous tirer des larmes ; il sera aussi forcé d'avouer que les critiques font bonne garde et n'admettent d'autres pièces que celles écrites suivant les règles. On ne perd pas de vue les préceptes de Sheffield : « Apprenez à bien écrire ou à ne pas écrire du tout [2]. — Le grand chef-d'œuvre de la nature, c'est d'écrire bien. » Personne n'oublie qu'il a dit encore : « L'imagination n'est rien que les barbes de la plume ; la raison, voilà la partie substantielle et utile, qui gagne la tête, tandis que l'autre gagne le cœur [3]. » Désormais donc, à la fantaisie, à l'imagination, à l'indépendance, la critique oppose la raison, le bon sens et la règle.

Ce revirement est sans conteste, semble-t-il, moins le résultat d'une évolution naturelle que l'œuvre d'Aristote et d'Horace, de Boileau, de Rapin et de Le Bossu.

Excès d'imagination chez les romantiques anglais, excès de fantaisie, excès d'indépendance ! Excès aussi de régularité, d'ordre, de correction et de toutes ces qualités un peu extérieures, après tout, assez artificielles en somme, qui apparaissent chez les écrivains, après la Restauration, et atteignent un développement exagéré chez les classiques de l'âge de Pope. Si l'on n'écrit guère de chefs-d'œuvre en laissant aller sa plume la bride sur le cou, l'art, d'un autre côté, ne saurait à lui seul, quelque merveilleux qu'il soit, créer une œuvre maîtresse. Rien, en effet, ne peut remplacer cette étincelle de génie, cette flamme intérieure d'où jaillit la vie. Grâces donc soient rendues aux critiques français, dignes propagateurs de la pensée antique, d'avoir, même si on les accuse de rechercher la prépondérance de l'élément artistique, essayé d'indiquer l'heureux mélange, la combinaison rêvée du génie et de l'art qui seuls permettent l'éclosion d'un chef-d'œuvre vraiment classique.

1. Cibber, *Ximena* (Prologue).
2. Sheffield, *An Essay on Satire*, vol. I, p. 124.
3. Sheffield, *An Essay on Poetry*, vol. I, p. 127, 134.

CONCLUSION

L'Angleterre n'eut donc pas toujours à s'enorgueillir de cet « isolement splendide » dont elle fut fière il y a quelques années. Si, au point de vue social, au point de vue politique, l'isolement n'est pas toujours aussi fécond, aussi sûr que le pensait un grand homme d'État anglais, de même, en littérature, il est dangereux, mortel presque, de s'isoler absolument. Suivant le mot de Gaston Pâris, « s'enfermer dans ses frontières, c'est se condamner à se rabougrir et à s'étioler[1] ».

Au XVIIe siècle, en tous cas, l'influence française pénétra, s'étendit en Angleterre et y rayonna puissamment, si les faits que nous avons cités sont bien exacts, si les documents que nous avons compulsés ont été interprétés par nous avec quelque clairvoyance et aussi avec impartialité. Cette influence porta à la fois sur la vie matérielle et sur la vie intellectuelle de la nation anglaise. Si l'on s'habilla à la française, si l'on chanta et dansa à la française, on s'appliqua aussi à devenir Français pour tout ce qui a trait aux choses de l'esprit. C'est à la France que les Anglais s'adressèrent pour l'organisation matérielle de leurs théâtres : premiers décors, danseurs et danseuses, chanteurs et cantatrices, acteurs et actrices vinrent de France. Nos livres français pénétrèrent partout en Angleterre. Ni nos historiens, ni nos prédicateurs, ni nos humoristes, pas plus que nos moralistes et nos philosophes, ne furent ignorés outre-Manche. Corneille et Racine furent connus, traduits et imités à Londres. Nos romans obtinrent en Angleterre un succès presque égal à celui qu'ils avaient obtenu en France, et la tragédie anglaise avec Dryden et ses contemporains s'inspira de nos romans et de nos tragédies héroïques. Molière y fut mis au pillage. Avec une grande partie des œuvres

1. J. Texte, *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme*, p. 451.

françaises connues à cette époque, la critique, représentée surtout par Boileau, Rapin et Le Bossu, passa en Angleterre et y fit autorité, amenant un changement profond dans la méthode et les habitudes littéraires d'alors. En littérature comme dans la vie mondaine, la mode française, déjà recherchée à l'époque de Chaucer, qui empruntait à Guillaume de Machault notamment nombre de sujets, une bonne part de son vocabulaire et quelque chose de sa métrique, s'imposa avec une autorité irrésistible. En tout, pour rester gentilhomme ou femme de distinction, poète dramatique en renom ou critique estimé, il fallut se parer à la mode de France. Période d'imitation sans réserve et de gallomanie aiguë!

Y a-t-il lieu pour l'Angleterre de regretter outre mesure cette hégémonie de la France qui s'exerça à Londres peut-être plus puissamment qu'ailleurs?

Si le goût et l'habitude des choses françaises avaient profondément entamé son originalité et défiguré en quelque sorte son génie national, elle pourrait, à bon droit, manifester ses regrets. Il n'en fut pas ainsi. Notre littérature put être fouillée en tous ses recoins : les œuvres aujourd'hui les plus obscures purent, à cette époque, être lues, traduites et commentées, nos romanciers français accueillis avec enthousiasme et nos poètes dramatiques traduits, mal imités ou pillés sans vergogne, tandis que nos critiques étaient consultés et élevés sur le pavois; les conversations purent, au café Will, rouler sur les lois de la poésie et les unités de temps et de lieu, il put y avoir un parti pour Perrault et les modernes, un parti pour Boileau et les anciens[1]; le vieux fond anglo-normand, comme on l'a constaté après Taine[2], ne fut jamais gravement entamé : la littérature resta le reflet de la vie de la cour ; elle ne traduisit pas l'âme de la nation, elle manqua de caractère national. On suivit d'un œil attendri et d'un cœur ému les aventures d'une héroïne de roman ; Corneille, Racine et Molière furent imités ; sous l'influence de la critique française, le goût anglais se modifia assez gravement ; toutefois cette modification ne fut que passagère, et Shakespeare, à l'écart dans le silence, conserva ses dévots, en attendant sa réhabilitation définitive.

1. Macaulay, *History of England* (trad. Montégut, vol. I, p. 404).
2. J. Texte, *Cours et Conférences*, nov. 1895, mars 1896, p. 321.

Mais si cette influence s'exerça surtout en surface, sans atteindre jamais aux profondeurs où se cachait, frissonnante, hors de toute atteinte, l'âme de la nation anglaise, faut-il conclure de là que cette influence fut, de tous points, stérile ou malfaisante ?

Qu'on n'en croie rien. De même que la société, en Angleterre, s'était affinée au contact d'une civilisation autre que la sienne et avait gagné en élégance en imitant les coutumes et la mode de France, de même, en littérature, l'action française fut également bienfaisante, au moins pendant la dernière période, quand nos critiques firent autorité à Londres. En tournant les yeux vers la France, où l'influence classique se faisait si vigoureusement sentir, où, à tout instant, on citait l'exemple de l'antiquité et ses règles infaillibles, les hommes de lettres, les poètes surtout, s'habituèrent peu à peu aux théories classiques ; ils ne songèrent plus à se tenir aussi complètement à l'écart du mouvement lancé par les Wilson, les Sidney, les Webbe, les Puttenham, et ensuite par Ben Jonson lui-même. Athènes, Rome, Aristote et Horace les effrayèrent moins quand ils connurent, pour interprètes de l'antiquité, Boileau, Rapin et Le Bossu. Leurs yeux s'accoutumèrent d'abord au reflet de cette lumière, un peu surprenante au sortir de l'ère shakespearienne, et la contemplation leur en devint ensuite plus facile. L'influence française a, en quelque sorte, accéléré la vitesse du courant classique qui coulait parallèle au courant romantique et s'attardait un peu depuis Ben Jonson. A la clarté des théories classiques que nos poètes et nos critiques se plaisaient à répandre, la littérature anglaise n'a pas laissé d'acquérir des qualités qui jusqu'alors lui faisaient défaut, chez ses prosateurs au moins autant que chez ses poètes, c'est-à-dire plus de limpidité dans la phrase, plus de concision dans les termes, plus de précision dans la pensée, plus de correction enfin dans le style. Ni la force, ni l'élévation, ni la splendeur même, ni l'originalité surtout, n'avaient manqué aux lettres anglaises. Ce qu'on pouvait souhaiter pour elles, c'était une construction plus logique, quelque chose de plus lucide, de moins recherché, de plus décent aussi, toutes vertus d'ordre éminemment classique. Si elles perdirent un peu de la hardiesse et de la spontanéité shakespeariennes, elles gagnèrent des qualités d'ordre, de proportion, de mesure, de goût enfin, qui ne sont pas moins précieuses. La saveur de terroir, si marquée à l'époque de la reine

Élisabeth, une fois atténuée mais non complètement disparue, la littérature anglaise, qui courait grands risques de rester longtemps insulaire, acquit une valeur didactique, une force d'expansion qui la rendirent bientôt européenne.

Et tandis que l'influence française persistait en Angleterre, s'affirmant chez les Pope et les Addison, chez Hume et Gibbon, chez Horace Walpole et chez Bolingbroke, soulevant les protestations, même d'Upton, au milieu du dix-huitième siècle[1], cette littérature britannique, qui s'était inspirée de l'Italie, de l'Espagne et de la France, sortit de son isolement, passa « le ruban d'argent » et pénétra sur le continent. La France, en retour, ne tarda pas à s'éprendre des beautés anglaises et à devenir anglomane. Muralt, Prévost, Voltaire se firent les vulgarisateurs de l'influence anglaise. Bientôt les Français s'enthousiasmèrent à la lecture de *Pamela*, de *Clarisse Harlowe* et de *Grandisson*, tout comme les Anglais s'étaient, au siècle précédent, enthousiasmés de *Cassandre* et de *Cléopâtre*, du *Grand Cyrus* et de *Clélie*. Richardson ne fut pas moins admiré en France que La Calprenède et Scudéry l'avaient été en Angleterre. Pendant tout le XVIIIe siècle, il y eut entre les deux pays une réciprocité d'influence vraiment remarquable.

Est-ce à dire que l'influence française ait, de nos jours, disparu ? Elle n'a pas cessé de s'exercer au delà de la Manche. S'il est parfois de bon ton en France, dans certains milieux masculins surtout, d'emprunter le plus possible aux modes anglaises, en revanche, les élégantes — et il y en a un grand nombre en Angleterre — accueillent encore avec empressement toute nouveauté parisienne et obéissent au moindre caprice de la mode française. Un coup d'œil aux devantures de Regent Street indique assez la nationalité des fournisseurs attitrés de l'élégance anglaise. Nul ne prétendra, d'autre part, que les vins de France et la cuisine française ne sont pas en grand honneur dans la haute société anglaise, tout comme au Café Royal ! Notre littérature, maintenant, n'est pas plus ignorée qu'autrefois. Alexandre Dumas a été lu avec autant d'intérêt en Angleterre qu'en France. Zola, traduit et discuté, n'a-t-il pas trouvé en George Moore un imitateur convaincu ? Nos pièces de théâtre ne sont-elles pas aus-

1. Upton, *Critical Observations on Shakespeare*, p. 28.

sitôt traduites et accueillies à Londres, depuis *la Poupée*, en passant par les œuvres de M. Sardou, jusqu'à celles de M. Rostand? Nos artistes, peintres ou musiciens, nos grands acteurs ne franchissent-ils pas à tout instant le détroit? Gounod est-il moins connu et Sarah Bernhardt moins fêtée à Londres qu'à Paris? Pourrait-on prétendre aussi que ce grand acteur qu'était Henry Irving ne devait rien à Mounet-Sully? Ces temps derniers encore, la presse anglaise constatait l'afflux sans cesse plus considérable de mots français et s'en plaignait un peu. Ayant eu un instant, en matière économique, quelque tendance à renoncer au libre échange qui a fait sa fortune, l'Angleterre se convertirait-elle à un protectionnisme littéraire étroit et déprimant? Qu'il n'en soit rien; qu'elle reste fidèle à son passé. Le protectionnisme ne saurait enrichir le trésor littéraire d'une nation. Il est à souhaiter au contraire que de grands et nouveaux courants littéraires, véhicules de la pensée, s'établissent entre les diverses nations, les pénètrent, les inondent, pour que la conception la plus généreuse, la forme la plus esthétique, l'idéal le plus élevé circulent sur ces « chemins qui marchent », parviennent chez les différents peuples et y soient acceptés. Le jour où, entre les divers modes de la pensée humaine, par conséquent entre les diverses littératures qui en sont l'expression, il n'y aura plus ces différences fondamentales, ces écarts choquants, ces arêtes aiguës, si j'ose dire, qui nous séparent ; le jour où, par suite d'une pénétration constante et plus intime, sous la pression d'idées communes à un plus grand nombre, tomberont, en partie au moins, les hautes barrières qui tiennent encore divisés les différents peuples, vite ils se comprendront mieux et, à leur grande surprise, ils se haïront moins. Alors, peut-être, le moment sera-t-il venu de reprendre le beau rêve d'une littérature européenne où, communiant dans le même idéal, les peuples pareront d'une forme également pure, enfermeront dans un rythme également harmonieux, la même idée de justice et d'humanité.

Vu :
Le 27 décembre 1905,
Le Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Paris,
A. CROISET.

Vu et permis d'imprimer :
Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,
L. LIARD.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE Ier

Le théâtre à la Restauration.

I. *La fermeture des théâtres :*

Attaques contre le théâtre : les théâtres fermés en 1642. — Situation faite aux poètes dramatiques. — Ce que deviennent les acteurs : soldats, aubergistes, émigrants ; bonne humeur et détresse ; humbles pétitions. — Représentations en cachette; rigueur contre les acteurs : prison, confiscation. Quelques représentations loin de la ville ou privées. — Le théâtre de marionnettes et les puritains ; le théâtre shakespearien survit : Robert Cox. — Cromwell, le théâtre et l'art, en général. 1

II. *La réouverture des théâtres :*

D'Avenant et ses premières représentations : ses précautions et ses ruses pour obtenir la réouverture des théâtres. — Son *Premier jour de divertissement à Rutland House*. — *Le Siège de Rhodes* — Autres spectacles suivent : le théâtre rouvert avant la Restauration.

Arrivée de Charles II ; enthousiasme général. — Les Cavaliers et leur goût pour le théâtre. — Deux troupes : « les Serviteurs du Roi » et « les Serviteurs du duc d'York » ; deux directeurs : Killigrew et D'Avenant : deux théâtres. — Charles II et les acteurs. — La Nursery. — Éléments pour une œuvre de restauration dramatique. — Classicisme ou Romantisme ? 13

CHAPITRE II

Classicisme ou romantisme?

I. — L'école classique en Angleterre ; ses débuts ; le *Querolus*, l'*Epreuve de Fortune*... Les classiques lus dans le texte par les

grandes dames. Le classicisme et le plum-cake. Fêtes champêtres classiques et la reine Élisabeth. — Traduction des classiques : Homère, Euripide, Virgile, Ovide, Horace, Martial ; les tragédies de Sénèque, de Plaute et de Térence.

La première comédie anglaise : *Ralph Roister Doister* et la première tragédie *Gorboduc* portent l'empreinte classique. — Gascoigne et sa *Jocaste, Tancrède et Gismunda*. — Hughes, Lyly, Daniel, Brandon ont subi l'influence classique.

La critique est classique : les Sidney, les Harvey, les Spenser même. — Whetstone : *Promos et Cassandra* ; sa théorie classique. — Sidney, Webbe, Puttenham, théoriciens de l'école classique.

Le classicisme des romantiques : Peele, Greene, Kyd, Marlowe, Shakespeare. — Le classique Ben Jonson : son éducation classique, son érudition ; son style classique, ses sujets classiques : trop de vérité historique. Jonson et la nécessité des règles ; ses pièces : il est le champion de l'art classique. — Chapman, autre classique. — Continuité du courant classique. 26

II. — L'école romantique : courant parallèle, mais plus puissant. — Les premiers drames romantiques : la légende et l'histoire nationales. — John Heywood et la comédie. — Kyd, Marlowe, Peele, Greene, Lodge, Nash, Shakespeare : l'épanouissement du drame romantique.

Dans quel courant, classique ou romantique, les poètes vont-ils puiser ? — Le drame romantique est épuisé ; l'art classique répugne à l'esprit saxon : raisons données par Taine et par M. Carl Horstman. — Pris au dépourvu : on reprend le vieux répertoire shakespearien. — Ce vieux répertoire est néanmoins condamné. — Une autre influence a agi : l'influence française. 43

CHAPITRE III

L'influence française au théâtre.

I. — Un théâtre au temps de Shakespeare. Pauvreté de la mise en scène. — Les premiers décors. — Avantages de l'absence de décors : leur profusion marque le déclin de la poésie dramatique en Angleterre. — Richesse des décors à la cour dans les « masques » : mise en scène inconnue et d'ailleurs trop dispendieuse pour théâtres publics. — Les décors, venus de France, sont introduits par D'Avenant. 58

II. — Les premières actrices viennent de France. — Une troupe française joue à Londres en 1629 : scandale provoqué par l'apparition

de femmes sur la scène. — Accueil qui leur est fait. — Nouvel essai tenté par les Français : pas de succès. — Autre troupe française en 1635 ; en grande faveur auprès de la reine Henriette de France, du roi et de la cour : succès des acteurs français ; un théâtre construit exprès pour eux. — Jalousie des auteurs et des acteurs anglais. — Autres troupes françaises en Angleterre ; nouvelles faveurs à elles faites. — On essaie de les ridiculiser ; protestations, plaintes et détresse des auteurs et acteurs anglais, victimes de leurs rivaux français. — Succès persistant de ceux-ci. — Nouvelle troupe française en 1678. — Chanteurs et cantatrices, danseurs et danseuses venus de France.

Les premières actrices anglaises. — Hésitations du public anglais. — Autorisation royale accordée à D'Avenant ; les rôles de femmes seront désormais joués par des femmes : scandales immédiats : les femmes maintenant envahissent la scène ; elles jouent les rôles d'hommes ; elles accaparent dans une même pièce tous les rôles. . 66

III. — Le roi et la famille royale au théâtre. — Souvenirs des fêtes de la cour de France. — Goût très vif pour le théâtre. — Il faut faire du théâtre : c'est le seul genre qui donne profits et gloire. — Le roi marque clairement ses préférences. — Charles II donne des conseils aux poètes, approuve, modifie : véritable collaboration. — Influence prépondérante du roi, de la reine et de la cour. — On écrit pour la cour : dédain du vulgaire. — Le théâtre anglais cesse d'être national. — Le roi et la cour font autorité ; or le roi et la cour reviennent de France : leurs goûts sont français. — On s'orientera donc du côté français ; mais que sait-on à cette époque de la France et de sa littérature ? 76

CHAPITRE IV

La littérature française en Angleterre.

I. — La France ignore l'Angleterre au dix-septième siècle ; la langue et la littérature anglaises sont inconnues. — Cette ignorance est-elle aussi grande qu'on le dit ? — Chapelain, les livres et les libraires anglais. — *La Religion du Médecin* de Thomas Browne obtient un grand succès en France : témoignage de Guy Patin. — Les œuvres de Shakespeare chez Fouquet et chez Louis XIV. — Quelques inspirations peut-être shakespeariennes chez Cyrano de Bergerac et Molière. — Saint-Evremond connut Ben Jonson et aussi Shakespeare. — Livres anglais dans la bibliothèque de Mazarin. — Ignorance donc pas absolue. 86

II. — L'Angleterre très au courant de la littérature française : les livres français imprimés par Caxton, Wynkyn de Worde et Copland — Les traducteurs à l'œuvre. — La bibliothèque de l'Ecossais Drummond et les livres français. — Pepys lit et brûle un livre français. — La circulation des livres entre la France et l'Angleterre : certaines entraves pour les ouvrages de controverse religieuse, libre circulation pour ce qui est littérature pure. — Saint-Evremond, en Angleterre, reçoit ce qui se publie en France. 95

III. — Charles II et ses historiens : Howell et Dryden. L'*Histoire de la Ligue* de Maimbourg. Les *Mémoires* de Philippe de Commines. Traduction d'ouvrages historiques français.

La prédication française et la prédication anglaise. — Bossuet en Angleterre : Bossuet et Dryden ; conversion de celui-ci. — Fénelon, Bourdaloue et Fléchier. — Anecdote de Spence sur Bourdaloue.

Les humoristes français : Rabelais en Angleterre. Traduit par Sir Thomas Urquhart, puis par Pierre Motteux. — William Temple et Rabelais : ses réserves, son admiration. — Pope et Rabelais : il tient celui-ci en médiocre estime. — Swift et Rabelais : admiration de Swift.

Les moralistes et les philosophes : Montaigne et ses *Essais* traduits, connus, à tout instant cités. — Voiture passe en Angleterre : admiré et imité ; Voiture et Pope. — Descartes connu de Dryden, de William Temple, de Sheffield, d'Addison et de Pope. — Pascal en Angleterre : les *Provinciales* aussitôt traduites : éditions successives. Charles II et Pascal. Emprunts de Pope. Opinion de Dryden, de Dennis.

La Rochefoucauld et La Bruyère en Angleterre. Le poète Wycherley et les *Maximes*. Addison peu enthousiaste de La Rochefoucauld : son opinion ; celle de Pope également peu favorable. Locke recommande aux jeunes gens La Rochefoucauld et La Bruyère. — Traduction des *Caractères*. William Temple imite. — Ce qu'Addison doit à La Bruyère : les portraits du *Spectateur* ; calque fréquent. Traduction du portrait de Ménalque. — Pope emprunte également.

Scarron et son œuvre en Angleterre. Traduction par Ch Cotton. Imitations chez D'Avenant, Otway, Fane, Ravenscroft et Wycherley.

L'Angleterre très au courant de la littérature française à cette époque. 102

CHAPITRE V

Corneille et Racine en Angleterre.

I. — Corneille.

Comment, pour la première fois, Corneille pénétra en Angleterre : *Mélite* à Londres. — Les traductions du *Cid* par Rutter et John Ozell. Une adaptation par Colley Cibber : *Chimène* au théâtre. — — *Horace*, traduit par William Lower, par Cotton et par Mrs. Philips (Orinda). Représentations. Additions fâcheuses à la pièce de Corneille. *Horace* repris au dix-huitième siècle par W. Whitehead : *Le Père Romain*. — *Cinna* traduit par Colley Cibber. — *Polyeucte* traduit par William Lower : raisons de son peu de succès. — *Pompée* traduit par Mrs. Philips : concert d'éloges. Addition de chants et de danses. Corneille en Irlande, au théâtre de Dublin. *Pompée* à Londres. Nouvelle traduction de *Pompée* par « certaines personnes d'honneur », dont Waller et autres ; critiques de Mrs. Philips. Opinion de Pepys défavorable. Colley Cibber imite *Pompée* dans son *César en Egypte*. — *Le Menteur* traduit et représenté : peu de succès. Une adaptation du *Menteur* par Steele. Nouvelle imitation par Samuel Foote. — La tragédie de *Rodogune* traduite au dix-huitième siècle seulement : refusée par les directeurs de théâtre. — Une traduction d'*Héraclius* par Ludowick Carlell : déception du traducteur : autre traduction préférée à la sienne. Représentation d'*Héraclius* ; enthousiasme de Pepys. — *Nicomède* à Dublin, puis à Londres, traduction de John Dancer. — Le *Sertorius* de John Bancroft et l'*Œdipe* de Dryden. — *Le Berger extravagant*, *l'Amour à la mode* et *le Feint Astrologue* de Th. Corneille traduits ou imités — Corneille connu de tous en Angleterre. . . . 120

II. — Racine.

Comment *Andromaque* est traduite. Peu de succès lors de la représentation : qui est responsable de cet échec ? Nouvelle traduction par Ambrose Philips. Nouvelle représentation d'*Andromaque* : peu de succès de la pièce. — *Bérénice* et la *Destruction de Jérusalem* de Crowne. *Titus et Bérénice* d'Otway : Racine et Molière ensemble sur la scène. — Le *Mithridate* de Nathaniel Lee ne doit rien au *Mithridate* de Racine — L'*Iphigénie* de Dennis différente de l'*Iphigénie* de Racine. Un Français traduit en anglais et met à la scène l'*Iphigénie* de Racine ; un autre Français compose en anglais l'épilogue de la pièce. Quatre représentations seulement. Nouvelle imitation de l'*Iphigénie* de Racine sous le nom de *la Victime*, par Ch. Johnson. — Boyer et Johnson. — La tragédie de *Phèdre* par Ed. Smith. Dryden et la *Phèdre* de Racine. Addison et

l'échec de *Phèdre* au théâtre de Haymarket : Oldisworth et Johnson : les Anglais n'ont pas la tête racinienne. — Un traducteur des œuvres dramatiques françaises : Ozell traduit Corneille, Racine et Molière. Sa traduction d'*Alexandre le Grand* et de *Britannicus*. Valeur des traductions d'Ozell. — La comédie des *Plaideurs* traduite, mais non jouée. — Tentative faite pour reprendre en Angleterre les représentations des demoiselles de Saint-Cyr avec *Esther*. Le traducteur Brereton échoue dans son projet. — Pas plus heureux avec *Athalie*, qui n'est pas représentée. — *La Sultane* de Ch. Johnson et *Bajazet* de Racine. Succès au théâtre de courte durée. — Même insuccès pour *le Legs fatal*, adaptation de *la Thébaïde*. — Persistance du public anglais à ne rien vouloir admirer de Corneille et de Racine. 141

CHAPITRE VI

Les romans français en Angleterre.

I. — Nos romans en Angleterre : traduction de l'*Astrée*. — L'*Endymion* de Gombault. — *Polexandre* de Gomberville. — *Cassandre*, *Cléopâtre* et *Pharamond* de La Calprenède. — Les Scudéry : *Ibrahim ou l'Illustre Bassa* en Angleterre ; *Artamène ou le Grand Cyrus ; Clélie ; Almahide ou l'Esclave Reine*. — Traduction même des ouvrages secondaires de Scudéry : *Célinte, les Femmes illustres* ou *les Harangues héroïques ; les Femmes orateurs ; le Discours de la Gloire ; Conversations sur divers sujets ; Amaryllis et Tityre ; Discours de Manzinie*. — Chez quels libraires on achetait, à Londres, les romans français. — Succès énorme, en Angleterre, des romans français. — Les romans français et la société anglaise. — Ce succès a-t-il sa raison d'être en Angleterre ? — Peu de vogue et peu d'imitations de l'*Arcadie* de Sidney. — Préférence accordée aux romans français. — Leur décadence au XVIIIe siècle. — Les héros de romans pouvaient-ils devenir des héros de théâtre ? 159

CHAPITRE VII

La tragédie héroïque.

I. — Un après-midi au théâtre ; le spectacle ; comédies et tragédies. — Les partisans du système dramatique français. — Ce que doit être une tragédie héroïque : l'amour et l'honneur. 177

II. — Le créateur de la tragédie héroïque : les premières pièces. — D'Avenant : *l'Amour et l'Honneur* et *les Amants infortunés*. —

Roger Boyle et *le Prince Noir, Trgphon, Henri V* et *Mustapha*. — Dryden et Howard : *la Reine indienne*, suivie de *l'Empereur indien*. — Dryden : *l'Amour tyrannique, la Conquête de Grenade* et *Aureng-Zebe*. — L'amour, principal ressort dramatique. — Caractère d'un héros : amoureux et chevaleresque. — Les héros : Maximin, Almanzor et Montezuma. L'Almanzor de Dryden. — Les héroïnes : amour pas absorbant, intéressé, inconstant : femmes impassibles, cœurs toujours froids : pas de tendresse, pas une larme. 183

III. — Défauts du genre héroïque : extravagance, emphase, invraisemblance, uniformité ; trop de hâte dans la composition ; trop de licence grossière ; longueur exagérée de certaines pièces ; peu de valeur historique ; procédés de style artificiels.

Qualités : parfois grandeur imposante, force tragique, images gracieuses, profondeur philosophique presque shakespearienne ; vers somptueux de Dryden. 197

IV. — Attaque contre le genre héroïque : *la Répétition* du duc de Buckingham. Portée de l'œuvre : Drawcansir ne tua pas Almanzor, il le blessa. — Peu à peu, déclin de la tragédie héroïque : spectacles à grand effet, la farce au théâtre ; décadence. 212

CHAPITRE VIII

La tragédie en Angleterre et l'influence française.

I. — La tragédie héroïque composée d'éléments hétérogènes ; un large courant romantique traverse le drame héroïque. — Sous ces couleurs romantiques on reconnaît les héros de roman de La Calprenède et de Scudéry. — Succès de nos romans en Angleterre. — Les romans : source où ont puisé les dramaturges anglais ; ils empruntent incidents, caractères et sujets de pièces.

La tragédie héroïque de Quinault et de Scudéry donne une idée très nette de la tragédie héroïque anglaise : mêmes sentiments, mêmes titres de pièces, mêmes personnages parfois. 219

II. — Influence littéraire de la France : sa portée exacte. — Groupes gallomanes : les exilés, retour de France. — Apologie du système dramatique français : système mixte de Dryden. 229

III. — Distance qui sépare les dramaturges anglais de Corneille et de Racine : Maximin de Dryden comparé au Félix de Corneille. — Les héroïnes de Dryden et celles de Corneille et de Racine : Bérénice et Pauline.

Les deux Racine anglais : Nathaniel Lee et Nicholas Rowe ; ce qu'ils ont de racinien. — Addison et la tragédie classique : influence des idées françaises ; son *Caton*. 234

IV. — Dennis, gallophobe et classique; son *Iphigénie* et ses autres pièces. — Smith dans sa *Phèdre et Hippolyte* rappelle Racine. — Goring et *Irène;* Théobald avec *Electre* et *Œdipe.*

Young, plutôt romantique dans *Busiris* et *la Vengeance*, plagie Th. Corneille. *Les Frères* sont le calque de *Persée et Démétrius.* Thomson écrit une *Sophonisbe.* Doit-il quelque chose à Corneille ou à Racine? Est-il redevable à Voltaire?

Mallet compose une *Eurydice*, un *Mustapha* et une *Elvire*, d'allures classiques. — Glover et Mason écrivent des tragédies classiques, grecques et latines plutôt que françaises : œuvres de lettrés. — Peu de succès de ces tragédies. 240

V. — La tragédie classique n'a jamais pu s'acclimater en Angleterre. — Comment les étrangèrs jugent notre théâtre classique : ils se placent à un point de vue spécial, à leur point de vue. — Pourquoi ils ont échoué quand ils ont essayé de nous imiter ; ce qui était inimitable : analyse, simplicité, psychologie, poésie et style. — Incapables d'atteindre à l'idéal classique, ils ont rompu avec le passé romantique, sans tenir compte du tempérament national et du génie anglais; l'échec était fatal. 249

CHAPITRE IX

La comédie. Molière en Angleterre.

I. — La comédie préférée à la tragédie par le roi et la cour. Raisons de cette préférence. — La comédie espagnole, et non la comédie française, est en faveur auprès de Charles II; pourquoi cette faveur? Raisons données par Walter Scott; autres raisons.

Une pièce d'origine espagnole : *les Aventures de cinq heures*, par Samuel Tuke ; succès de la pièce. — *Sir Courtly Nice*, de Crowne ; autre pièce d'origine espagnole, demandée par le roi, prête pour la représentation ; mort du roi. — Le *Wild Gallant*, de Dryden, imité du théâtre espagnol. — *Les Dames rivales* et *l'Amour d'un soir* ont la même origine. — Le théâtre espagnol enfin délaissé : raisons qu'on en peut donner. 254

II. — Molière. — *L'Etourdi* traduit par William Cavendish et arrangé pour le théâtre par Dryden, avec le titre de *Sir Martin Gâte-Tout* ; les impressions d'un témoin de la première représentation.

Le Dépit amoureux imité par Dryden dans *Amour d'un soir* : sans-gêne du poète qui cite le nom de Corneille, mais oublie celui de Molière. La comédie française encore imitée par Ravenscroft dans *les Amants en querelle* et par Vanbrugh dans *l'Erreur.*

Les Précieuses ridicules et les *Damoiselles à la mode* de Flecknoe ; mosaïque faite de quatre comédies de Molière. Mme Aphra Behn, dans *le Faux Comte*, et Shadwell, dans *la Foire de Bury*, se souviennent de la pièce française.

Sganarelle, traduit et remanié par D'Avenant, paraît dans *le Théâtre à louer* et dans *Tom Essence* de Th. Rawlins. On le retrouve dans *la Fortune du Soldat* d'Otway et dans *le Couple perplexe* de Charles Molloy.

Don Garcie de Navarre fournit à Charles Johnson une partie de *la Mascarade*.

L'École des Maris et les *Damoiselles à la mode* de Flecknoe. Wycherley imite aussi Molière dans *le Gentilhomme maître de danse* et dans *l'Épouse campagnarde*. Plusieurs scènes de *l'École des Maris* dans *la Fortune du Soldat* d'Otway ; Sganarelle et Ariste revivent dans *le Jardin des Mûriers* de Charles Sedley.

Les Fâcheux et *les Amants maussades* de Shadwell. Pepys témoigne du succès de la pièce ; l'imitation des *Fâcheux* jouée à Douvres devant Henriette d'Angleterre, duchesse d'Orléans.

L'École des Femmes imitée par John Caryll dans *Sir Salomon* et jouée aussi devant Henriette d'Angleterre : succès de la pièce. Wycherley, après ses emprunts à *l'École des Maris*, imite également *l'École des Femmes* dans son *Épouse campagnarde*, et Ravenscroft pourrait avoir emprunté à la comédie de Molière dans *les Cocus de Londres*.

La Critique de l'École des Femmes dans *le Franc Parleur* de Wycherley, et dans *les Petits-Maîtres de la scène* de Tom Brown.

Le Mariage forcé, en même temps que *le Bourgeois gentilhomme* et *les Fourberies de Scapin*, plagié par Ravenscroft dans *Scaramouche philosophe*. La comédie de Molière et *l'Amour sans intérêt* de Penkethman. Plusieurs scènes du *Mariage forcé* dans *les Amants maussades* de Shadwell et dans *l'Invention de l'Amour* de Mme Centlivre.

Don Juan et *la Tragédie d'Ovide* de Sir Aston Cokain. Imitation dans *le Libertin* de Shadwell et dans *Amour pour amour* de Congreve.

L'Amour Médecin fournit le dénouement de *la Dame muette* de John Lacy, tandis que Mme Aphra Behn emprunte largement à la pièce française dans *Sir Patient Fancy* et que *les Charlatans* de Swiney ne sont qu'une traduction délayée de la comédie de Molière.

Le Misanthrope et *le Franc Parleur* de Wycherley ; ce que Shadwell doit aussi à Molière dans ses *Amants maussades* : ce que Congreve lui a emprunté dans *Amour pour amour*.

Le Médecin malgré lui dans *le Médecin contre sa volonté* de Flecknoe, dans *l'Invention de l'Amour* de Mme Centlivre.

Le Sicilien et *le Bel Esprit campagnard* de John Crowne, ainsi que *le Tendre Mari* de Steele.

Tartuffe traduit et modifié par Mathieu Medbourne dans *Tartuffe ou le Puritain français*. *Le Moine anglais* de Crowne et la pièce de Molière. *Le Non-Assermenté* de Colley Cibber.

Amphitryon. Imitation de Dryden ; sa part d'originalité dans son *Amphitryon*.

George Dandin dans *la Veuve amoureuse* de Betterton.

L'Avare et *les Faiseurs de projets* de Wilson. *L'Avare* de Shadwell.

M. de Pourceaugnac et les emprunts qui sont faits par Ravenscroft dans *Mamamouchi* et dans *les Amoureux négligents*, puis dans ses *Convives de Cantorbéry*. John Crowne et le personnage de Sir Mannerly dans *le Bel Esprit campagnard*. Traduction de *M. de Pourceaugnac* ou *Squire Trelooby*, mise à la scène.

Le Bourgeois gentilhomme dans *Mamamouchi* de Ravenscroft. Mauvaise humeur de Dryden. Réminiscences de Molière dans *l'Amour et une bouteille* de Farquhar.

Psyché chez Molière et chez Shadwell.

Les Fourberies de Scapin. Otway et Ravenscroft traduisent et imitent la pièce de Molière. Ravenscroft devancé et mécontent.

Les Femmes savantes ont fourni à Thomas Wright les personnages de ses *Femmes virtuoses*, qui reparaissent dans *Rien de plus sot que les beaux esprits*, pour faire échec à la pièce de Cibber : *le Refus*, autre imitation des *Femmes savantes*.

Le Malade imaginaire et *Sir Patient Fancy* de Mme Aphra Behn.

Seules pièces de Molière non imitées au XVIIe siècle : *L'Impromptu de Versailles*, *la Princesse d'Elide*, *Mélicerte*, *la Pastorale comique*, *les Amants magnifiques*. 262

III. — Sans-gêne des adaptateurs : comment ils procédaient ; plusieurs pièces de Molière fondues en une seule. — Cohésion des pièces de Molière disparue ; aucune unité, vraisemblance mal gardée, gaieté remplacée, jovialité. — La souplesse du talent de Molière, sa philosophie, son universalité, son humanité ont disparu. — Molière perverti et sali ; ce que devient Alceste entre les mains de Wycherley. — Les femmes de Molière pas mieux traitées par lui : Agnès et Célimène ne sont plus que de grossières courtisanes.

Les comiques anglais n'ont-ils retiré aucun bénéfice de l'exemple de Molière ? — Etheredge et Molière ; Etheredge avait pu voir représenter quelques pièces de Molière avant de rentrer en Angleterre ; sa *Vengeance comique*. — En somme, il ne passe presque rien de l'esprit et de la manière de Molière chez les comiques anglais. . . 294

CHAPITRE X

La critique : Boileau en Angleterre.

I. — La critique anglaise au XVIe siècle et au XVIIe. — Elle procède de l'antiquité. — Cette influence de l'antiquité n'est pas toujours aussi exclusive. — Influence de la critique française. — Comment les principes de la critique française ont passé en Angleterre. — Rapin et Le Bossu : leur influence auprès des écrivains anglais, les Dryden, les Sheffield et les Pope. — Hédelin d'Aubignac et sa *Pratique du Théâtre* en Angleterre. — Dacier et le Père Bouhours. — Leur influence n'est-elle, en somme, que l'influence d'Aristote ? n'est-elle pas distincte ? 303

II. — Boileau en Angleterre. — Dryden, propagateur de l'influence de Boileau. — Boileau au cafe Will. — Traduction de *l'Art poétique*. — On imite Boileau : *le Repas ridicule*. — *Le Lutrin* et *le Dispensaire* de Garth : *la Bataille des Livres* de Swift. — Boileau et Pope : l'*Essai sur la Critique* et l'*Art poétique* ; ce que Pope doit à Boileau. — Autres emprunts aux *Satires* et aux *Épîtres* : façon dont procède Pope. — *Le Lutrin* et *la Boucle enlevée*. — Prior et Smith, imitateurs de Boileau. — Addison et Boileau : entrevue à Paris avec l'écrivain anglais qui lui demande son opinion sur *Télémaque*, sur Corneille. — Boileau initié par Addison aux beautés de la littérature anglaise ; approbation de Boileau : pure politesse ou admiration réelle ? — Addison : son estime pour le talent de Boileau. — Il l'appelle au secours de Pope, à propos de l'*Essai sur la Critique*. — L'opinion et l'exemple de Boileau font longtemps autorité en Angleterre. 314

III. — Résultats produits par l'influence classique et française ; comment les Anglais jugent désormais leur littérature. — Dryden, comme Boileau, connaissait-il bien la vieille littérature de son pays, les prédécesseurs de Shakespeare ? — Jugements portés sur Chaucer, Spenser, Chapman ; Jonson mieux traité, et pourquoi. 328

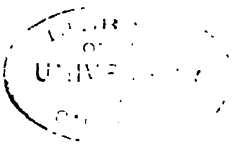
IV. — Milton. Causes de l'insuccès du *Paradis perdu*. — Comment on juge cette œuvre à la cour. — Critiques et courtisans voient dans ce poème une œuvre de forme grossière et démodée. — Dryden entreprend de transformer le *Paradis* en une pièce de théâtre en vers rimés. Quelques qualités et nombreux défauts de l'adaptation : caractères d'Adam et d'Ève rabaissés. — L'opinion de Dryden est celle de son temps. — Milton réhabilité par Dennis d'abord, puis par Addison. 333

V. — Shakespeare est démodé; il faut le retoucher; présomptueuse assurance des mutilateurs. Ces remaniements portent sur la versification, le style, le vocabulaire. Anachronismes déconcertants; suppression de scènes entières; disparition de caractères, transformations et perversions de ces caractères. Interversion d'actes ou de scènes d'une même pièce. Passages transportés d'une pièce dans une autre. Parallélisme dans une double intrigue, entre plusieurs personnages. — Peu de chefs-d'œuvre shakespeariens échappent à ces transformations. — Raisons de ces remaniements : pensée politique, galanterie, réclame pour tel théâtre. — Bonne foi des mutilateurs ; ils obéissent aux données de la critique contemporaine : plus de régularité, recherche d'une forme plus sobre : les unités de lieu et d'action. 338

VI. — Shakespeare assailli par la critique. Violences de Rymer : sa critique acerbe d'*Othello*, de *Jules César*; ses boutades grossières. — Discrédit où était tombé Shakespeare. — Pas d'oubli cependant : grands acteurs shakespeariens. — La faveur publique allait aux pièces nouvelles, imitées plus ou moins des pièces françaises. — Une retraite paisible où le culte de Shakespeare est pieusement conservé. 347

VII. — Infaillibilité des règles : dogme tyrannique qui permet la condamnation des chefs-d'œuvre romantiques, mais fait naître le souci de la forme et de l'observation des règles. — Désormais l'imagination est soumise à la raison : il y a un art d'écrire en Angleterre . 355

CONCLUSION 359



POITIERS. — IMPRIMERIE MASSON.

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

LOAN DEPT.

This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

17OCT61EK
IN STACKS
OCT 3 1961
REC'D LD
OCT 23 1961
9 NOV'61LU
REC'D LD
JAN 27 1962
2 OCT'62KB
REC'D LD
JAN 8 1963
13Dec'63SB
REC'D LD
JAN 18 '64-1 PM
26Aug'64LB
IN STACKS
AUG 12 1964
REC'D LD
OCT 2 '64-2 PM

LD 21A-50m-8,'61
(C1795s10)476B

General Library
University of California
Berkeley

YC 16554